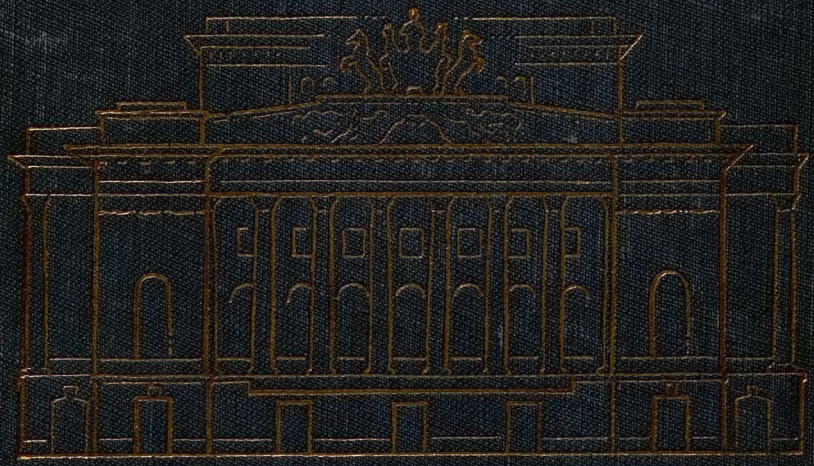
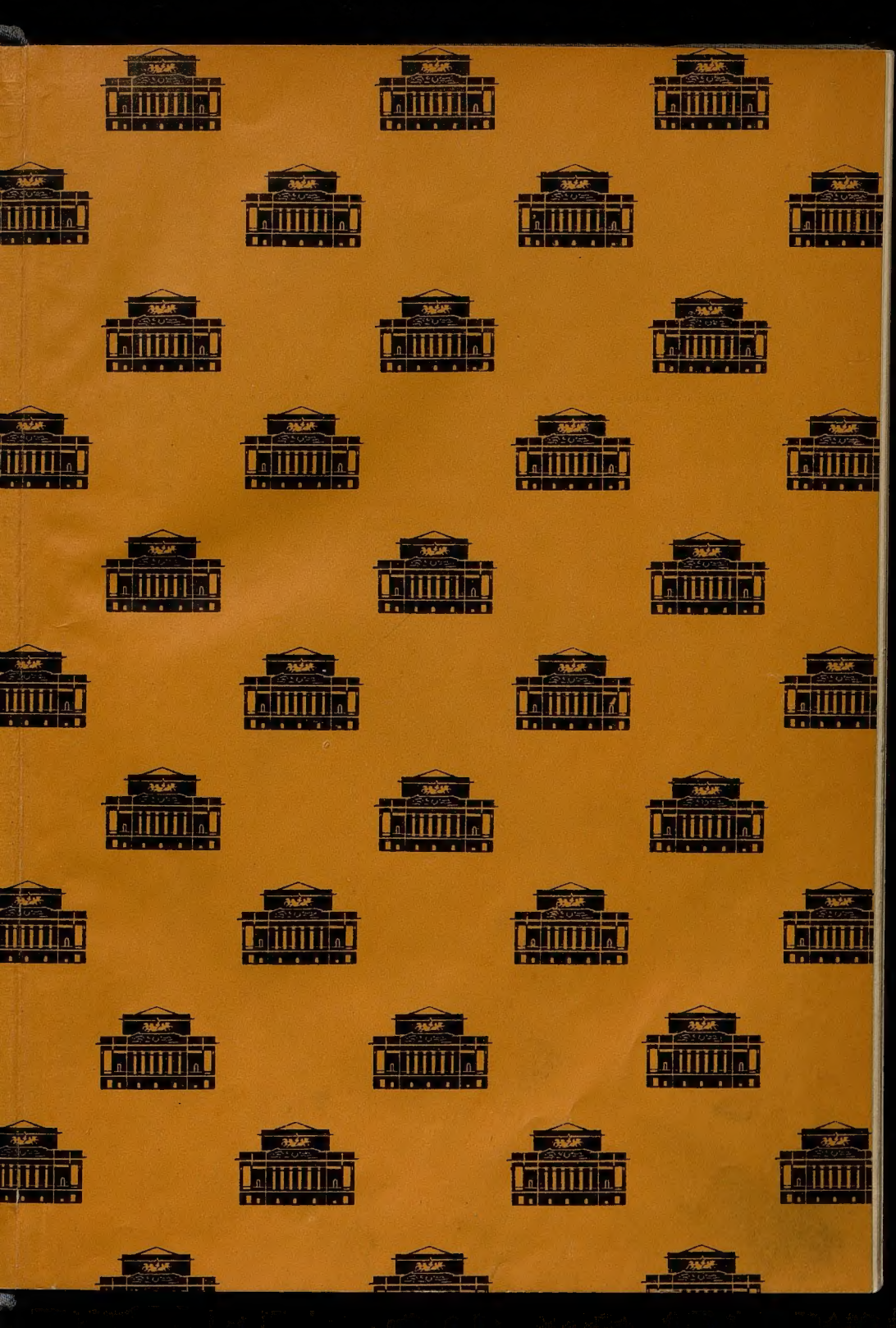
К63 1/51
X

100

ЛЕТ



1832 · 1932



CENT ANS

THÉATRE ALEXANDRE — THÉATRE
DRAMATIQUE DE L'ÉTAT

1832

1932

Édition de la direction des théâtres
de l'État à Leningrad — 1932

CENT ANS

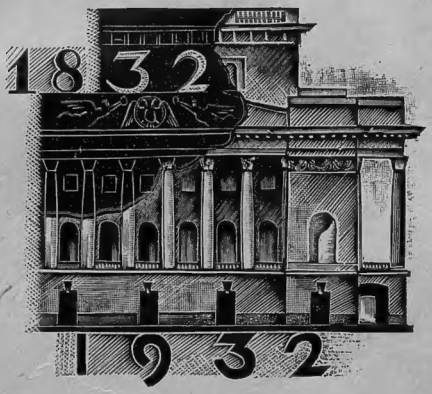
THEÂTRE ALEXANDRE — THÉÂTRE DRAMATIQUE DE L'ETAT

Edition de la direction des théâtres
de l'Etat à Léningrad — 1932

К63 1/51

СТО ЛЕТ

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР—
ТЕАТР ГОСДРАМЫ



Издание Дирекции Ленинградских
Государственных Театров
Ленинград
1932

Ответственный редактор
Я. О. БОЯРСКИЙ

Книга подготовлена к печати под художественной и технической редакцией Александра Бродского и напечатана под его наблюдением

Художники:
Л. С. Хижинский, Н. В. Алексеев, М. А. Шерлинг

Ленгорлит № 43952
Бумага 74 × 105

Заказ № 4188
Количество листов 35¾

Тираж 3200
Количество букв в листе 39.000

БИБЛИОТЕКА
Государ. Историч. Музея
№ 11607
„31" XII 1932

1917
ОКТЯБРЬ
1932

ЯКОВ БОЯРСКИЙ

ПРОЛЕТАРСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ТЕАТР

I

Столетний юбилей бывшего Александринского театра отмечается советской общественностью как крупное событие в общественно-политической и культурной жизни страны. Празднование столетнего юбилея бывшего императорского, а ныне советского Ленинградского Государственного театра Драмы в условиях диктатуры пролетариата, дает повод для ряда обобщений по вопросу о политике партии и Советской Власти в области искусства, об использовании культурного наследия свергнутых пролетарской революцией классов, о роли театра как активного фактора социалистического строительства.

На примере Александринского театра, самого реакционного из всех б. императорских театров, самого оторванного от прогрессивных идей и движения общественной мысли либеральной буржуазии, питавших художественную деятельность таких театров, как Малый и Художественный в Москве, — на

примере этого театра представляется возможность продемонстрировать весь путь трансформации старого художественного организма под благотворным воздействием нового класса, совершившего величайший, в истории человечества, социальный переворот.

Говоря о наследии буржуазной культуры, необходимо иметь ясное представление о том капитале театральной культуры, который после Октябрьского переворота достался в наследство рабочему классу. Весь материал, помещенный в настоящем сборнике, дает подробный анализ исторического пути Александринского театра от эпохи Николая I до наших дней на фоне общественно-политических идей господствовавших классов, под идеологическим воздействием которых складывался художественный организм и направлялась творческая жизнь Александринского театра.

Последние десятилетия, предшествовавшие Октябрьскому перевороту, в отношении репертуара характерны преобладанием мещанской драматургии Крыловых, Рышковых, Потапенко, Шпажинских и им подобных, заполнивших театральную сцену столичных и провинциальных театров. В годы реакции театр пополняется произведениями символической и декадентской литературы. Произведения классической драматургии занимают в бывших императорских театрах в эти годы гораздо меньшее место, чем произведения Рышкова и Крылова. Таким образом, в репертуарном наследии буржуазного театра настоящую ценность представляют только классические произведения русской и западной литературы. Весь арсенал пьес мещанской драматургии, который составлял основной репертуар дореволюционного театра, должен быть скинут со счетов. Низкий идейный уровень этих произведений и ремесленный характер их художественного качества резко бросается в глаза. Театры, ставящие эти пьесы, стоят как бы вне кипения жизни, насыщенной огромным политическим содержанием.

Надвигается буря 1905 года. Наступают мрачные годы реакции. Начинается мировая империалистическая война. В рабочем движении зреют и организуются те силы, которым предстоит перевернуть величайшую страницу в истории человечества и переделать старый мир. В боях закаляется партия Ленина и растет большевизм. В дореволюционной России проходит период революционных бурь и потрясений, наполняющих эту историческую полосу огромным, по глубине и значению, поли-

тическим содержанием. В стране совершаются крупнейшие социальные сдвиги и классовые схватки, завершающиеся всемирно-историческим социальным переворотом.

А в это же время в театрах Крыловы и Рышковы, Винниченко и Арцыбашевы проповедуют дешевую буржуазную мораль, подымая „величайшие проблемы" брака и семьи, любви и ревности.

Этот репертуар, конечно, не случаен, как не случайно появление „арцыбашевщины" (Санин) в литературе. Эта полоса в литературе и театре является отражением того брожения и депрессии общественной мысли, которые имеют своим источником поражение революции 1905 г.

В „детской болезни" левизны В. И. Ленин так характеризует эту полосу: „Все революционные и оппозиционные партии разбиты. Упадок, деморализация, расколы, разброд, ренегатство, порнография на место политики. Усиление тяги к философскому идеализму; мистицизм, как облачение контр-революционных настроений".

Идеологическое отражение этой исторической полосы не могло пройти мимо театра. Само собой понятно, что в театре этот процесс протекает не прямолинейно. „Победивший царизм, указывает далее В. И. Ленин, вынужден ускоренно разрушать остатки буржуазного, патриархального быта в России. Буржуазное развитие ее шагает вперед замечательно быстро".

Укрепляющаяся буржуазия разнообразными формами воздействия на театр направляет его идеологическую деятельность. Для последнего этапа его дореволюционного существования эта идеологическая линия совершенно понятна. Буржуазия не была заинтересована в постановке тех социально-политических проблем, которые были горючим материалом для зреющих революционных сил. Буржуазия была заинтересована в том, чтобы развлечь и отвлечь зрителя от тревожных социально-политических вопросов и занять его, в лучшем случае, идеями о личном самоусовершенствовании, о переустройстве личности, но не о переустройстве государственного строя и существующего порядка вещей. На фоне этой классовой направленности буржуазного театра и связанной с ней политической тенденциозностью драматургии, на фоне упадочного и мещанского, идейно-выхолощенного и художественно бескровного, репертуара, необычайно ярко и противоречиво выделяется основная ценность буржуазного театра—

блестящие актерские коллективы, замечательная плеяда крупнейших актеров того времени, живые носители, накопленной многими десятилетиями, театральной культуры. Эти актеры хранили и совершенствовали традиции Мочалова и Щепкина в Малом театре, Каратыгина и Мартынова—в Александринском—традиции русского классического романтизма и сценического реализма. Накопление этой культуры, обогащенной и оплодотворенной последующей работой и достижениями Станиславского в Московском Художественном театре, а также новаторскими течениями и формальными исканиями, среди которых особое место принадлежит Мейерхольду,—и составляет по сути дела наибольшую ценность в том капитале буржуазной театральной культуры, который достался в наследство пролетариату.

Задачи, ставшие перед пролетариатом после Октябрьского переворота в отношении использования этого наследия, достаточно известны. В первую очередь было необходимо охранить это наследие, не дать ему распасться и исчезнуть и сделать его достоянием широких трудящихся масс. Надо было широко раскрыть двери театра для нового зрителя, который быстро заполнил театральные помещения и с жадностью прикоснулся к источникам культуры, ранее для него мало доступным. Само собой понятно, что этому новому зрителю была чужда буржуазная мораль мещанской драмы конца XIX и начала XX века. Перед пролетарским государством стояла задача—ознакомить рабочего и крестьянского зрителя в первую очередь с крупнейшими произведениями классической драматургии, составляющими сокровищницу мировой литературы. Уже это одно способствовало значительному подъему идейного и художественного уровня театральной работы и создавало новую обстановку для творческой работы театральных коллективов. Процесс вытеснения старого мещанского репертуара был процессом длительным и трудным. Ликвидация частной антрепризы и переход всех театров в руки пролетарского государства значительно ускорили этот процесс. При подборе классического материала особое внимание, естественно, уделялось тем произведениям, которые своим возвышенным пафосом и революционным, или приближающимся к революционному, содержанием могли в известной степени быть созвучными тем мыслям, чувствам и настроениям, которые волновали нового революционного зрителя. Вместе с этим рабочий класс, заинтересованный в том, чтобы сделать свою борьбу за новый мир

основной темой драматургической литературы, ставил вопрос о советской тематике, о новом идеологическом содержании театральной работы.

Этот поворот к советской тематике происходил весьма медленно и в каждом отдельном театре был тем стержнем, вокруг которого разворачивалась классовая борьба и кипели актерские страсти. Зная, что основную ценность полученного наследия составляют актерские коллективы, живые носители накопленной театральной культуры, рабочий класс с первых же дней своей диктатуры повел такую линию, которая была рассчитана на то, чтобы сохранить эти кадры и длительной воспитательной работой привлечь их на свою сторону. Отношение Советской Власти к театру и те новые задачи, которые пролетариат перед ним поставил, были той фактической основой, на которой эта воспитательная работа могла дать положительные результаты. Несмотря на невероятные трудности первого периода после Октябрьского переворота, несмотря на противодействие, оказанное известной частью актерства мероприятиям Советской Власти в области театра, несмотря на прямой саботаж отдельных групп театральных работников, — рабочему классу удалось добиться значительных результатов в деле поворота основных артистических кадров в сторону Советской Власти. Но рабочий класс не мог ограничиться только пассивным поворотом работников театра в сторону Советской Власти. Ставя перед собой задачу превращения театра в активный фактор социалистического строительства и пропаганды идей коммунизма средствами искусства, пролетариат был заинтересован в том, чтобы работники театра выполнили эту задачу, используя свой производственный опыт и художественную культуру на основе нового миропонимания, на основе органического приятия политических идеалов рабочего класса. Для этого было необходимо создать для работы театра такую обстановку, которая решительно преодолевала бы его отрыв от жизни и открывала широкий простор для его непосредственного участия в борьбе рабочего класса и буднях социалистического строительства. Задача правдивого отображения в театре великой эпохи социалистического строительства требует такого повышения уровня советской тематики, которое обеспечило бы в новой советской пьесе постановку больших философских проблем и глубину марксистского анализа, исключительных по своей содержательности, явлений

и процессов нашей действительности. Для исполнения такой пьесы нужен советский актер, не только осмысливающий суть этих философских проблем, но и проникнутый активным отношением к задачам и практике социалистического строительства. Этого немыслимо достигнуть без расширения его политического и философского кругозора, без переделки его общественного сознания и преодоления тех индивидуалистических черт, которые характерны были для работника старого буржуазного театра.

Перечисление этих задач, ставших перед рабочим классом в области театра после Октябрьского переворота, охватывает вопрос крайне сжато и суммарно, что может быть оправдано только необходимостью напомнить об этих задачах, которые в основном достаточно хорошо известны и в достаточной мере усвоены.

Задачи эти не возникли все сразу, а вытекали одна из другой и логически развивались в ходе достижений и успехов социалистического строительства и в процессе той классовой дифференциации, которая происходила в среде художественной интеллигенции и привела подавляющее большинство работников театрального фронта к решительному повороту в сторону активного участия в социалистическом строительстве.

Столетний юбилей Александринского театра, совпадающий во времени с приближением к 15-ой годовщине Октября, дает возможность оглянуться на пройденный путь и ответить на вопрос о том, как реализованы те задачи, которые в области театра были поставлены рабочим классом после Октября, и каковы достижения советского театра за 15 лет его пооктябрьского существования.

Ответ на этот вопрос имеет огромное политическое значение не только для трудящихся нашей страны, но и для рабочих, крестьян и трудовой интеллигенции капиталистических стран.

Вопрос о направлении и итогах нашего культурного строительства (в частности в области театра) имеет большое значение для наглядной и убедительной демонстрации того расцвета культуры и искусства, который характерен для пролетарского государства, для страны, строящей социализм, в противовес тому распаду буржуазной культуры и упадку буржуазного театра, которые характерны для капиталистического мира.

Вениамин Соломонович
БУХШТЕЙН
Директор Ленинградских Государственных театров

II

Итак, каковы же конкретные итоги? Сохранили ли мы те ценности буржуазной театральной культуры, которые получил пролетариат после Октября? На этот вопрос надо дать положительный ответ. Все то, что составляет настоящую культурную ценность, освоение которой необходимо для освобождения от эксплоатации человека человеком и построения нового социалистического общества, пролетариатом сохранено и превращено в объект массового усвоения и критической переработки. Эти ценности не только сохранены, но получили на новой почве такой количественный и качественный размах, который вызывает удивление всех тех, кто хоть сколько-нибудь был знаком с положением театра в дореволюционной России.

Количество театров в стране выросло необычайно. Театр проник в такие уголки, где раньше не было никакого культурного обслуживания. Появились новые и многообразные формы театрального движения и новые типы театральных организаций: передвижной, районный и колхозный театр, театры Красной Армии, детские, историко-революционные, антирелигиозные и т. п. Возникли театры в национальных республиках. Работа в театре проводится более чем на 30 языках. Растет и крепнет новый национальный театр, пролетарский по содержанию и национальный по форме. Посещаемость театров достигла цифр, которые никогда не были ведомы в нашей стране.

Старая театральная архитектура оказалась в противоречии с тем громадным спросом на театр, который (спрос) увеличивается с каждым днем. Театр, расчитанный на тысячу мест, теперь уже слишком мал. Началось энергичное строительство новых театров, рассчитанных на три—четыре тысячи мест. Строятся новые театры в крупнейших центрах: Харькове, Ростове, Свердловске, Новосибирске и др. По всей стране построено и вновь строится большое количество дворцов культуры с оборудованными театральными площадками. Крупнейшие театры ежегодно совершают гастрольные поездки, знакомящие участников социалистического строительства на периферии с наиболее значительными достижениями нашей театральной культуры. Количественный рост театральных предприятий привел к полному прекращению безработицы среди актеров, и к значительной недохватке актеров для вновь формирующихся театров.

Новый зритель вырос не только количественно, но и культурно. Рост культурно-политического уровня рабочей массы не только повышает ее спрос на художественное обслуживание, но повышает ее требовательность и критическое восприятие театральной работы. Под напором советской тематики, глубоко проникшей во все театры, совершенно ушел в прошлое репертуар мещанской драмы Крылова, Потапенко и им подобных. Случайное появление таких пьес в захолустных пунктах не меняет общей картины. Возникновение ряда новых театральных организмов, укрепление и художественный расцвет ряда театров, бывших к моменту Октябрьского переворота в состоянии зародыша, свидетельствует о значительном повышении творческого тонуса всей нашей театральной жизни. Не вдаваясь в подробный анализ и оценку этих явлений, а отмечая эти факты только со стороны сравнения с тем наследием, которое получено пролетариатом, и с кризисом современного буржуазного театра в капиталистических странах, приходится сделать основной и решающий вывод о тех огромных преимуществах, которые для расцвета искусства и театра таит в себе господство того класса, который по новому переделывает мир. Театр полно и глубоко окунулся в жизнь и сомкнулся непосредственно со всем процессом социалистического строительства. Поездки на периферию, выезды на индустриальные предприятия и колхозы и система общественного окружения всей творческой работы театра создали условия, при которых театр оказался в самой гуще новой жизни и нового строительства. Зрительские конференции, художественно-политические советы, обслуживание обеденных перерывов на предприятиях, культурное шефство работников искусств над Красной Армией, новые методы ознакомления общественности с подготовительной стадией производственной работы театра, новые методы массовой критической оценки произведений,—все это, вместе взятое, разбило навсегда стену между театром и жизнью, между недоступным „храмом искусства“ и новым активным зрителем, между „жрецами“ этого храма и теми, кого они обслуживают. Эта связь оплодотворила театр и повысила его творческую жизнеспособность. На почве освоения советской тематики шел процесс идеологической перестройки и общественно-политического перевоспитания широких масс театральных работников. Старый актер стал перед практической необходимостью дать образ нового человека, героя нашего времени. Эту задачу можно было

разрешить только путем непосредственного соприкосновения с действительностью, рождающей этих героев, и самими героями, творящими эту действительность. Длительный процесс идейного перевооружения и общественно-политического перевоспитания актеров до-революционного театра привел к тем явлениям в актерской среде, которые сейчас уже никого не удивляют, но которые вырастают весьма значительно при сравнении с внутренним миром и общественным бытием старого буржуазного театра. К этим явлениям относится соц-соревнование и ударничество в театре, система марксистской учебы, система общественного участия в производственной работе, широко развернутая общественная деятельность вне стен своего театра. Основное направление всей этой общественной и производственной активности идет по линии борьбы за качество художественной работы театра, за высокое мастерство, за поиски нового стиля и нового метода, соответствующих величию переживаемой эпохи. Сдвиги, происшедшие в среде художественной интеллигенции, характерны тем, что они не только стимулируют рост ее политического и общественного сознания, но и плодотворно отражаются на качестве ее производственной и творческой работы.

Постановление Центрального Комитета партии от 23 апреля 1932 г. открывает еще более широкие перспективы для общественно-политической активности и творческой продуктивности художественной интеллигенции.

Было бы неправильно, при этих положительных итоговых оценках, обходить те недочеты, которые еще имеются в работе наших театров, и на преодолении которых должна быть сосредоточена мысль каждого сознательного работника театра. Драматургический материал еще находится на весьма невысоком уровне. Интерпретация классики зачастую грешит формализмом и эстетскими изысками. Советская тематика зачастую вульгаризируется и опошляется. В области методов подготовки, оформления и интерпретации спектакля в отдельных театрах недостаточно используется богатейшая культура дореволюционного театрального мастерства, идущего по различным ответвлениям сценического реализма и классического романтизма. В других же случаях усвоение этой культуры происходит некритически. Эклектическое смешение стилей зачастую усложняет интерпретацию спектаклей. Общественно-политическая работа в актерской среде сопровождается зачастую парад-

ностью, шумихой, погоней за дешевым эффектом, лжеударничеством и лжеобщественностью. Перечисление этих недостатков можно было бы увеличить еще больше, но и приведенного достаточно для характеристики сложности той обстановки, в которой идет борьба за классовую направленность искусства, за создание Магнитостроев литературы и искусства. Но все эти недочеты, вместе взятые, не нарушают общей картины тех грандиозных и решающих сдвигов, которые произошли в художественно-творческой работе театра, и которые подняли советский театр на небывалую высоту по сравнению с дореволюционным театром и с современным театром в капиталистических странах.

III

Совпадает ли характеристика пройденного 15-летнего этапа советского театра с теми процессами, которые в этот же период протекали в столетнем б. Александринском театре? На это приходится отвечать утвердительно. Особый исторический путь Александринского театра, отличающий его от других театров, делает эту характеристику еще более разительной. В отличие от других театров, особенно от Малого театра в Москве, Александринский театр, как театр придворный и находившийся под непосредственным воздействием царя и царедворцев, в условиях чиновно-бюрократического Петербурга, был идеологическим рупором самодержавия и идейным охранителем устоев господствовавших классов.

85 лет его существования протекают на фоне дореволюционной эпохи со всем сложным комплексом соотношений классовых сил и богатейшего политического содержания этой исторической полосы.

Театр возник в эпоху крепостничества. Его исторический путь охватывает огромный период, в течение которого „на смену крепостной России шла Россия капиталистическая“ (Ленин). Этот процесс был длителен, сложен и своеобразен.

В Западной Европе остатки крепостничества были ликвидированы буржуазными революциями 1789 и 1848 годов.

В России эти остатки сохранились и после „реформы“. Ибо в России „великая реформа“ была крепостнической реформой и не могла быть иной, ибо ее проводили крепостники“ (Ленин).

Движение общественной мысли, вызванное реформой, выявляет две основных идейных тенденции, наиболее выпукло

выступившие на общественно-политической арене. Это — либералы 1860 года и Чернышевский. В статье „Крестьянская реформа“ В. И. Ленин так характеризует одну из этих исторических сил: „Либералы хотели „освободить“ Россию „сверху“, не разрушая ни монархии царя, ни землевладения и власти помещиков, побуждая их только к „уступкам“ духу времени. Либералы были и остаются идеологами буржуазии, которая не может мириться с крепостничеством, но которая боится революции, боится движения масс, способного свергнуть монархию и уничтожить власть помещиков. Либералы ограничиваются поэтому „борьбой за реформу“, „борьбой за права“, т. е. дележом власти между крепостниками и буржуазией“.

Историческое своеобразие всего этого периода именно и заключается в том, что „после падения крепостного права в России все быстрее и быстрее развивались города, росли фабрики и заводы, строились железные дороги. На смену крепостной России шла Россия капиталистическая“ (В. И. Ленин—„50-летие падения крепостного права“), — но у власти стояли крепостники, а государственный строй сохранял черты феодальной монархии.

Идеологическое отражение этой эпохи не могло не испытать на себе влияния этого исторического своеобразия. Александринский театр, как театр придворный, занимал, естественно, еще более особенное положение.

Проникновение в театр идеологии нарождающейся буржуазии натыкалось на придворный характер и феодальные традиции театра. Если, вообще, нельзя механически представлять себе процесс идеологического обслуживания театром задач определенного класса, то в отношении Александринского театра это надо подчеркнуть еще более. Этот процесс не так прямолинеен, как это может показаться. Он гораздо сложнее, зигзагообразнее и глубже. В статьях, помещенных в настоящем сборнике, делается попытка проанализировать этот процесс в Александринском театре на фоне соотношения классовых сил на каждом данном историческом этапе.

Оговариваемся, что не во всех статьях это осуществлено с достаточной глубиной и полнотой и с должной степенью исторического анализа соответствующей эпохи.

Но, несмотря на это, попытка такого подхода к оценке исторического пути Александринского театра заслуживает внимания. Ибо путь этого театра исключительно сложен и своеобра-

зен. Ибо в отличие от других театров уродливо-бюрократические черты „великих реформ“ на этом театре сказались сильнее, чем на других. Ибо из всех императорских театров черты крепостнического господства он сохранял долее других.

Проникли ли в театр идеи Чернышевского и идеи народничества? Нет и нет.

Был ли театр связан с движением общественной мысли и передовыми идеями либеральной буржуазии, ставшей в „оппозицию“ к феодально-дворянскому строю? Нет и нет. Патриотическая драматургия Кукольника и Полевого восхваляла самодержавие и православие. А в Москве Малый театр был вторым университетом для передовой интеллигенции того времени. Вокруг Малого театра группировались лучшие представители этой интеллигенции — Белинский и Герцен, Грановский и Огарев. Александринский театр никогда не знал этой идейной связи с прогрессивными побегами жизни, с передовыми умами эпохи. Его идейный уровень был всегда низок. Чиновник и купец предъявлял свой „социальный заказ“ и диктовал ему свои эстетические вкусы, на которые он отвечал руссифицированной французской мелодрамой, опереткой, водевилем и пошлой мещанской драмой своих последних десятилетий. Он не знал ансамбля, не знал режиссера (за исключением отдельных страниц своей истории, среди которых особое место занимает работа Мейерхольда), не знал художника (за исключением работ Головина). Он слабо усваивал те достижения в области постановочной работы в театре, которые проникали в поры старых театральных организмов под влиянием успешных новаторских опытов. Он был богат исключительным актерским коллективом, который, несмотря на убожество репертуара и почти полное отсутствие постановочного начала в подготовке спектаклей, давал исключительные образцы драматического искусства, имеющего своим истоком только одну побеждающую силу—исключительное мастерство замечательных актеров, собранных в стенах этого театра. Имена Жулевой, Давыдова, Варламова, Савиной, Далматова, Стрельской, Комиссаржевской, Кондрата Яковлева и других достаточно хорошо известны и говорят сами за себя. Традиции Каратыгина и особенно Мартынова получили свое дальнейшее развитие и усовершенствование в творчестве этих великих актеров. Традиции реализма составляют основную характеристику этого блестящего актерского коллектива. Но в то же время, этот замечательный

актерский коллектив был общественно обезличен и являл собой наиболее типичный образец индивидуалистического, мелко-буржуазного актерского быта и сознания.

Октябрьский переворот был им встречен явно враждебно. Среди влиятельной верхушки шли разговоры о прекращении работы в театре, о полном уходе всей труппы и создании нового театра, т. е. того же Александринского—в другом помещении. Коллектив, в течение 85 лет мирно переносивший варварское и деспотическое управленне театром со стороны царей, министров и царских чиновников, встал в позу оскорбленного достоинства и непримиримого противодействия, когда рабочий класс только приблизился к Александринскому театру. Мы говорим „только приблизился", потому что и на первых порах своей деятельности Советская Власть с необычайным тактом и большой осторожностью подходила к овладению теми организмами, которые носили название императорских театров. Театры жили на первом этапе своего советского существовання на основе автономии, санкционированной Советским Правительством. Эта автономия импонировала умонастроениям актерства, которое считало, что театры находятся в полной независимости от государства, от окружающей жизни, от вновь возникающего государственного и общественного строя. В бурях и грозе житейского моря театр, дескать, является ковчегом, свободно плывущим к неведомым берегам, бережно неся в этом ковчеге огонь „святого искусства". В таких выспренных понятиях представлялась старым театральным работникам их, так называемая, автономия. Театр считал себя организацией высшего порядка, выходящей за пределы тех государственных и общественных норм, которые устанавливались в стране. В силу этого театр считал себя самодовлеющей стороной в своих взаимоотношениях с рабочей властью и ее правительственными органами. На первых порах Советскому Правительству приходилось осторожно и тактично налаживать свои отношения с театрами. Поэтому мы встречаемся в ряде документов той эпохи с такими формулировками, которые сейчас вызывают улыбку. В пункте 4 „Проекта положения об автономии государственных театров", выработанного в марте 1918 г. и утвержденного Наркомпросом, мы находим такой текст: „Смена правительства не может служить причиной к изменению автономной конституции". Та же „автономия" давала правительству только возможность „встать к театру в отношения, определяемые гра-

ницами договора финансирующего с финансируемыми". В документе Наркомпроса от 22 марта 1918 г. дается любопытная и характерная, для того времени, оценка положения с автономией театров: „признавая за государственными театрами право автономного существования, в целях свободного развития искусства, государство однако видит, что прежний царский режим наложил в свое время тяжелый гнет фаворитизма и протекционизма на дело развития свободного чистого искусства в государственных театрах. Существуя на средства кабинета, театры, естественно, были подвержены влияниям и вкусам пестрой галлереи сановников и князей, в большинстве своем не понимающих искусства и относящихся к нему без достаточной заботы и любви". Дальше следуют указания о бюджете театров и их финансировании, а потом документ переходит к выяснению вопроса об „автономии".

„Границы автономии и взаимоотношения между государством и театрами должны быть точно определены. Невозможно понимать автономию, как полную независимость деятельности театров от общего государственного аппарата, и ограничения последнего до степени финансирующего, но не контролирующего органа".

Самый стиль документа и характер самой трактовки вопроса о взаимоотношениях между государством и театрами достаточно показательны, для суждения об этом этапе истории нашего театра и о том, как Советская Власть завоевывала „твердыни" бывших императорских театров.

Дальнейший ход событий достаточно известен.

В Александринском театре процесс открытого сопротивления новой власти длился не более, чем в других театрах. Под влиянием укрепления Советской Власти и той политики, которую она повела по отношению к театру, сопротивляющиеся элементы сложили свое оружие. Наступили трудные годы эпохи военного коммунизма. Перед коллективом театра встала задача: спасти свой театр от разрухи. История театра сохранила много фактов преданной и горячей борьбы коллектива за сохранение своего театра. Процесс внутренней дифференциации в самом коллективе углублялся с каждым днем. Отдельные члены коллектива ушли; в театр влились новые силы, принесшие с собой иные чувства и настроения. Период ориентации на преобладание классического репертуара в работе театра сопровождался дальнейшим расслоением среди работников.

Николай Васильевич
ПЕТРОВ
Директор и художественный руководитель театра
Заслуженный деятель искусств

Рост общественного сознания среди работников и их соприкосновение с борьбой и строительством рабочего класса вызывали в этой части работников недовольство резким противоречием между советской действительностью и ее требованиями к театру и той позицией, которую театр фактически занимал.

Под давлением общественности и того общего сдвига, который к этому времени обозначился на всем театральном фронте, Александринский театр приступает к первым постановкам советских пьес. Драматургия Ромашова, Билль-Белоцерковского и Киршона проникает в Александринский театр. В новой советской пьесе показывают себя новые актеры. Постепенное увеличение удельного веса советской тематики в театре приводит при распределении ролей к новому соотношению сил, вытекающему из производственной обстановки, из фактического наличия кадров, способных успешно проявить себя в советской пьесе.

Эта новая производственная обстановка, наряду с целым рядом других факторов, влиявших на умонастроение актерских кадров, приводит к более активному вовлечению этих кадров в работу над советской тематикой. На этой почве происходит процесс их дальнейшей общественно-политической активизации.

Последний этап работы театра характеризуется большим подъемом его производственной и общественно-политической активности, охватившей весь коллектив театра. Работа над „Диктатурой", „Яростью", „Чудаком" и „Страхом" сыграла в этом отношении исключительно большую роль. В театре широко развернуто социалистическое соревнование и ударничество. Театр неоднократно выделял бригады для обслуживания отдельных хозяйственно-политических кампаний как в самом Ленинграде, так и за его пределами. Поездка на индустриальные предприятия (завод Красный Профинтерн в Бежице), на новостройки (Хибиногорск), обслуживание колхозов Ленинградской области, поездка бригады театра по Западной Сибири, Казакстану и Средней Азии, связь театра с шефствующей над ним фабрикой „Скороход", постоянная связь с подшефной воинской частью, работа Худполитсовета в театре, — все это, вместе взятое, сыграло огромную роль в деле превращения бывшего императорского театра в передовой советский театр, активно включившийся в ряды строителей социализма.

IV

За истекшие 15 лет революции театр прошел большой творческий путь, которому посвящены специальные статьи в настоящем сборнике. Мы ограничиваемся поэтому только отдельными высказываниями, которые рассчитаны на критическую оценку творческой работы театра и определение его дальнейших художественных путей и перспектив.

Юбилей театра является столь ответственной и значительной вехой на его историческом пути, что нельзя уклониться от ответа на прямой вопрос: что мешает творческому развитию театра, в чем основные недостатки его художественной работы, и что надо делать, на завтра-же после юбилея, чтобы устранить эти недостатки и создать обстановку для дальнейшего творческого роста театра Госдрамы.

Общественно-политическая активность театра, его искренняя и горячая преданность делу социалистического строительства, его желание занять на театральном фронте ведущее место, на которое он имеет право не только в силу своего исторического пути, но и как крупнейший драматический театр в стране, как самый крупный драматический театр в городе Ленина, — все это обязывает к трезвому анализу и критической оценке сегодняшнего дня театра для того, чтобы его завтрашний день был днем творческого подъема и художественного расцвета.

Имеет ли театр прямой ответ на вопрос о традициях бывшего Александринского театра и их критическом усвоении для творческой работы в условиях современности? Что из этих традиций надо решительно отбросить, как мертвый и бесполезный капитал? Какие традиции сохраняют свою плодотворную силу и требуют критического усвоения, переработки и дальнейшего развития?

Анализ творческой практики театра свидетельствует об отсутствии ясного ответа на этот вопрос, о недостаточно внимательном и углубленном подходе к проблеме преемственности старой культуры Александринского театра и критическом использовании его лучших традиций. Классический русский романтизм Каратыгина исчерпал себя в предшествовавших эпохах и потерял свое реальное значение для современной театральной работы. Эта нить оставлена позади и вряд-ли требует оживления. Сценический реализм Мартынова, развивающийся, вариирующийся и совершенствующийся в творчестве великой плеяды

Александринских актеров, является той главной нитью, через которую идут традиции Александринского театра. Может ли эта линия быть плодотворной для сегодняшнего дня? Да, может. Театр должен усвоить, что, в силу своего исторического пути, в силу преемственности культур, а также в силу той функции, которую театр должен выполнить в эпоху социалистического строительства, основной путь театра есть путь реалистический. „Жизненная правда", которая питает творчество современного актера, опирается, на материал нашей советской действительности, на практику социалистического строительства. Наша реальная действительность не нуждается в том, чтобы в искусстве ее прикрашивали и идеализировали. У нас нет нужды ни отрываться от этой действительности и создавать себе воображаемый мир, ни прикрашивать ее не свойственными ей красками. Показ этой действительности, раскрытие ее диалектических процессов, углубление в суть вещей и явлений и философское обобщение этой действительности, — вот та основа, которая при правдивом изображении жизни должна сообщить театральному творчеству жизнерадостность и силу.

Мартынов был велик тем, что показывал „среднего человека" его времени и трагизм этого человека, придавленного существующим государственным и общественным строем. Мартынов не ограничивался бесстрастным показом этого среднего человека. У него было свое, мартыновское, отношение к этому образу. Это отношение можно было бы назвать гуманитарным. „Гуманитарный" уклон мартыновского реализма был продуктом своей эпохи.

Может ли этот сценический прием со всей его сложной технологией, составлявшей богатейший арсенал сценического реализма, быть использован в современном советском театре? Механическое перенесение этого приема из одной эпохи в другую было бы, естественно, ненормально. Но критическое освоение этого приема, трансформированного последующими поколениями Александринцев, и перенесенного в новую эпоху с новым государственным и общественным строем, при основной ориентации театра на жизнеутверждающий реализм, может дать плодотворные результаты.

Само собой разумеется, что в нашей действительности „гуманитарная" окраска реалистического приема теряет свой первоначальный мартыновский или щепкинский характер и приобретает совершенно иную направленность. Эта новая направлен-

ность, радостно утверждающая образы нового класса, перестраивающего мир, придает реалистическому сценическому приему особую эмоциональную окраску и силу. Именно, в этом плане следует разуметь критическую трансформацию мартыновской традиции, для творческой работы современного актера в бывшем Александринском театре.

Эта реалистическая линия, вытекающая из богатого наследия великой плеяды Александринских актеров, требует соответствующих выводов не только в отношении вопросов системы сценических приемов, но и в отношении ряда других сопутствующих вопросов: изучения традиции, воспитания коллектива, подготовки новых кадров и роли актера, как доминирующего элемента в спектакле.

За истекшие годы, в отличие от всего его исторического пути, внимание театра решительно повернулось ко всей системе постановочной работы. Появился слаженный ансамбль, усилилось качество режиссерской работы и резко выдвинулась на передний план роль режиссера, улучшено музыкальное оформление спектакля, появились художники, которые подняли художественное и вещественное оформление спектакля на должную высоту. Но основной элемент спектакля, который в Александринском театре должен быть ведущим и решающим, — актер — не занимает того места, которое он раньше занимал в Александринском театре, и которое по праву ему принадлежит. В целом ряде спектаклей эстетские приемы, формалистские трюки и и гипертрофия художественного оформления заслоняют актера и снижают идейную ценность спектаклей.

Театру необходимо усвоить, что основной путь Ленинградского театра Государственной Драмы есть путь реалистический. Это определяет творческое лицо театра, систему его сценических приемов, методологию его работы и основную направленность в подготовке новых актерских поколений. Этот реалистический курс обязывает к преодолению той формалистской линии, которая сказывалась в творческой работе театра за последние годы. И „Делец“, и „Тартюф“, и „Робеспьер“, не считая целого ряда более второстепенных пьес, имеют густую формалистскую начинку. Даже „Страх“, наиболее реалистический из всех спектаклей последнего периода, не лишен в известной мере формалистских отклонений, которые, при всей положительной политической целеустремленности и идейной высоте спектакля, вносят расхолаживающую струю и снижают

эмоциональную силу спектакля. Реалистический курс театра, опирающийся на актерскую культуру Александринской сцены, обязывает театр, во всей своей творческой работе, совершенствовать культуру актера реалистической школы и добиваться ансамблевой работы, проникнутой единством принципиальных творческих установок. На сегодняшний день в коллективе театра еще сказываются и различие сценических приемов, и стилевой разнобой, и отсутствие единого выразительного языка.

Особое значение приобретает вопрос о подготовке молодых кадров, которым предстоит усвоить и творчески переработать наследие традиций бывшего Александринского театра. Система подготовки кадров должна быть многогранной в том смысле, чтобы овладение мастерством, усвоение техники и углубленное прохождение специальных дисциплин правильно и органически сочетались со всеми мероприятиями, которые театр практикует в деле общественно-политического роста своих работников и их активного вовлечения в социалистическое строительство.

Особо стоит вопрос о репертуарной линии театра. Решительный поворот к советской тематике, который характерен для последнего периода деятельности театра, является показателем политического роста театра, его стремления сомкнуться со всем ходом социалистического строительства и тех заметных общественно-политических сдвигов, которые произошли в коллективе театра. Но не всегда, при отборе драматургического материала, театр придерживался тех строгих и повышенных качественных требований, которые обязательны для крупнейшего драматического театра. Отдельные произведения попали на сцену бывшего Александринского театра только в силу стремления театра активизировать свой поворот в сторону советской тематики, а не по качественным признакам этих произведений. То место, которое театр занимает, обязывает его к более продуманной, строгой и требовательной репертуарной линии. Театр должен решительно отказаться от приема случайных, „средних" и художественно-неполноценных пьес. Ленинградский театр Государственной Драмы должен давать на своей сцене только большую, высококачественную и художественно-полноценную советскую пьесу. Немалое место в его репертуаре должна занять также и классическая пьеса, в интерпретации которой стремление дать современное звучание

классики не должно отрывать театр от его основного реалистического пути, и отводить в сторону эстетских изысков и формалистских ухищрений.

Мы ограничиваемся только крайне узким кругом вопросов, которые имеют принципиальное и практическое значение для определения дальнейших путей бывшего Александринского театра. После юбилея театру предстоит тщательно и подробно проанализировать весь круг творческих и производственных вопросов, которые встают перед театром в силу тех обязательств, которые накладывает на него то общественное внимание, которым правительственные, профессиональные и общественные организации окружили празднование его столетнего юбилея.

Юбилейные итоги театра, как видно из всего предыдущего, приводят к большим политическим выводам. Разрушена легенда об аполитичности дореволюционного театра. Александринский театр был идеологом господствовавших классов дореволюционной эпохи. После Октябрьского переворота пролетариат не только охранил культурные ценности, перешедшие в его распоряжение, но исключительно высоко поднял идейный уровень и художественное качество бывшего Александринского театра. История коллектива работников Александринского театра необычайно показательна для тех сдвигов, которые произошли в среде художественной интеллигенции, активно включившейся в процесс социалистического строительства. Творческий путь театра за 15 лет его пооктябрьского существования богат огромным политическим, идейным и художественным содержанием. Рабочий зритель Ленинграда должным образом оценил работу театра и окружил его атмосферой общественного внимания и признания.

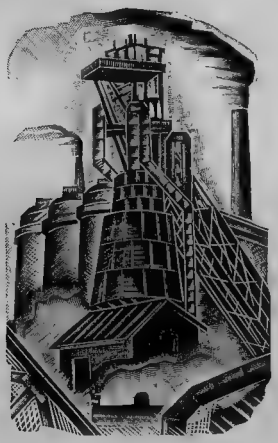
Только Советская Власть, только рабочий класс, успешно завершающий первую пятилетку и приступающий к строительству бесклассового социалистического общества, есть та сила, которая, критически осваивая наследие буржуазной культуры, создает необычайно благоприятную почву для расцвета искусства, для его подъема на небывалую высоту. Только рабочий класс, ставя искусство на службу строительству социализма, и наполняя его своими политическими идеалами, осуществление которых связано с созданием безклассового социалистического общества и новой эры человечества, способен дать искусству оплодотворяющие творческие стимулы и высокое идейное содержание.

Решения ЦК партии от 23 апреля 1932 года будут стимулировать еще более высокий творческий подъем искусства в нашей стране.

Под руководством партии и ее Ленинского ЦК во главе с т. Сталиным, культурный фронт справится с задачами, выдвигаемыми перед ним решениями XVII партконференции.

Театр будет на этом фронте сильнейшим орудием.

Бывший Александринский театр, а ныне Ленинградский театр Государственной Драмы должен на этом фронте быть в первых рядах.

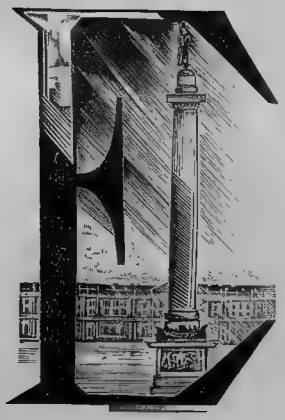


АЛЕКСАНДР БРЯНСКИЙ

ТЕАТР В ЭПОХУ КРЕПОСТНИЧЕСТВА

1832—1860

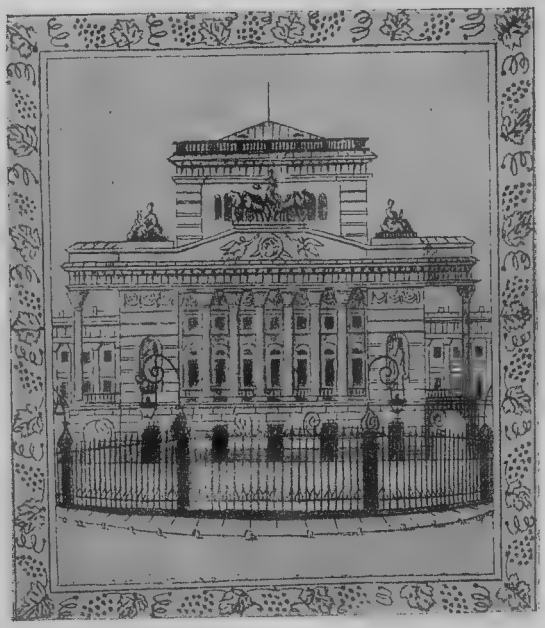
I.



сли взять официальные данные о численности населения Петербурга к 1 сентября 1832 года, то-есть как раз к открытию Александринского театра, то увидим, что оно выражалось в цифре 479.993 человек. Состав его распределялся следующим образом: крестьян — 141.726, дворовых — 102.937, разночинцев — 57.691, солдат с женами — 55.207, дворян — 42.768, мещан — 40.703, купцов — 11.440, цеховых — 11.085, иностранцев — 10.662 и духовенства — 1.774 человека.

Из приведенной статистики видно, что дворянство занимало пятое место, но это, однако, нисколько не мешало ему, как правящему классу, доминировать над всеми остальными, хотя экономическое господство уже уплывало из его рук.

Подчиняясь исторической неизбежности, дворянство все же пыталось спасти свое экономическое благосостояние, всячески старалось сохранить патриархально-хозяйственные формы жизни, оберечь крепостное право. Сознавая преимущество наемного труда, как более продуктивного, помещик, однако, не имея свободных средств, не мог пользоваться им и продолжал жить на барщинном труде. Примитивная система хозяйства



Александринский театр в 1832 г.
Со старинной гравюры

приводила к тому, что помещик не мог использовать всех крепостных рук на полевом хозяйстве и потому всех лишних перечислял в дворовые, для работ в домашних мастерских. К девятой ревизии количество дворовых достигло громадных размеров: из десяти миллионов—один миллион с лишним были дворовые. При пошатнувшихся денежных делах помещик стал отдавать дворовых внаймы другим лицам. Эта эксплоатация

быстро приняла широкие размеры. В той же дирекции императорских театров работало немало дворовых на разных работах, например, театральные плотники, дворовые известного драматурга кн. А. А. Шаховского.

Некоторые помещики пытались лишние руки направить на обслуживание вотчинных фабрик, но здесь им пришлось встретить конкурренцию развивающихся купеческих фабрик, у которых были и капитал, и уменье использовать технические улучшения, к тому же фабрики эти пользовались свободным трудом, что содействовало большей производительности. Привычка жить широко требовала больших средств, а натуральное хозяйство уже не могло удовлетворить аппетиты по-

Сего дня въ Среду, 31 Августа, для открытія новаго
АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА
(что на Невскомъ проспектѣ.)
Россійскими Придворными Актерами представлено будетъ:

ПОЖАРСКОЙ,

Трагедія въ трехъ дѣйствіяхъ, въ стихахъ, соч. г. Крюковскаго. Въ коей новыя декораціи Берлинскаго декоратора г. Гропіуса, кромѣ вида краснаго крыльца, который писанъ декораторомъ Гонзаго.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Князь Пожарской	Г-нъ Каратыгинъ 6
Ольга, супруга его	Г-жа Каратыгина 6
Георгій, сынъ ихъ	Г-жа Пономарева 1 (воспит.)
Мининъ, купецъ Нижегородскій	Г-нъ Борецкой.
Заруцкій, Козацкій Гетманъ	Г-нъ Толченовъ.
Эсаулъ, войска Заруцкаго	Г-нъ Рядинъ.
Славенъ, оруженосецъ Князя Пожарскаго	Г-нъ Экунинъ.
Вождь, Смоленской дружины	Г-нъ Калининъ.
Начальникъ дружины	Г-нъ Хотяинцовъ.

Вельможи, вожди, воины Пожарскаго, дружина Смоленская и Вяземская козаки и народъ Московской.

За оною послѣдуетъ въ первый разъ:

ИСПАНСКІЙ ПРАЗДНИКЪ,

Новый divertissement въ одномъ дѣйствіи, соч. Валентинъ-сперъ г. Блашъ, новая музыка соч. А. Санѣнца и Соне, декораціи г. Гропіуса.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА

Испанскій Вельможа	Г-нъ Огюстъ.
Супруга его	Г-жа Чежинба 6.
Управитель	Г-нъ Марсель.
Гости	Гг. Трифановъ, Пименовъ, Іосифовъ, Богдановъ 1-ые, г-жи Крылова, Дюпе, Ефимова и Маріинскій.

Танцовать будутъ: Гг. Алексѣевъ, Шелиховъ м., Спиридоновъ м., г-жи Зубова, Алексѣева и Бертранъ Болеро; музыка, соч. г. Соне, г. Гольцъ, г-жи Бертранъ-Аршюкъ и Пейсаръ Гишпанское па; (воспит.) Илефохинъ и Данилова pas de deux для коихъ музыка соч. А. Санѣнца, г. Шелиховъ м., (воспит.) Полицкая и Иванова pas de trois; Гг. Гольцъ, Шелиховъ м., Алексѣевъ, Спиридоновъ м., г-жи Пейсаръ, Зубова, Алексѣева и Бертранъ па съ гитарами; музыка соч. г. Блаша, г. Фредерикъ и г-жа Круазетъ pas de deux; музыка соч. А. Санѣнца.

Начало въ 7 часовъ.

Цѣна мѣстамъ:

Бенуаръ	по 20 руб.	Кресла	по 5 руб.
1-го яруса	— 20 —	Мягкая креслами	— 3 — 50 к.
2-го яруса	— 15 —	Въ балконъ 3 яруса	— 5 —
3-го	12 —	Амфитеатръ 4 яруса	— 2 — 50 к.
		5-яруса	— 1 —
			50 к.

Афиша первого спектакля в Александринском театре — 31 августа 1832 года

В. А. Каратыгин в роли Нино в драме „Уголино" — 1838 г.

мещика. В итоге 54% имений были заложены в, так называемой, Сохранной Казне, и правительство таким образом стало полным хозяином, у которого помещики очутились в лапах.

Узаконения, касающиеся крепостных крестьян, были ничтожны и, конечно, ни в какой мере не улучшали положения. Голод, непомерный труд, издевательство над личностью крепостного создавали жуткую атмосферу и вели к крестьянским волнениям. С 1825 по 1834 г. произошло 148 восстаний, а с 1845—1854 г. — 348; подавлены они были воинскими командами с кровопролитием и порками. Крепостной быт трещал по всем швам, крепостное хозяйство очутилось в безвыходном положении.

В то же время начинался промышленный подъем страны, шло развитие капиталистического хозяйства. В 1825 г. насчитывалось 5.261 фабрика с 210.568 рабочими, а через двадцать пять лет, к 1850 г. работали уже 9.843 фабрики с 517.679 рабочими. Началась стройка железных дорог, содействовавших росту промышленности и торговли.

На историческую сцену выходил снова класс, когда-то уже игравший роль. Дворянство продолжало господствовать своей массой и исторической традицией, — говорит М. Н. Покровский, — но историю двигало уже не оно, по крайней мере, не оно одно. Пришлось уступить часть места под солнцем тем, кто с петровской эпохи выбыл из строя, как политическая сила. Это был класс купечества.

Николай уделяет ему внимание, принимает во дворце, ездит на нижегородскую ярмарку, дает льготы, жалует медали... Но, заигрывая с купечеством, Николай не особенно доверял ему. Он прекрасно понимал, что крепостное право в глазах буржуазии только препятствие к росту класса свободных рабочих, к росту дешевых рабочих рук. Он не мог не знать и не под-

метить, что симпатии купечества, конечно, не на дворянской стороне, а на стороне мужицкой, крестьянской.

Все это продиктовало Николаю необходимость заняться политическим воспитанием купеческого класса. Правда, как давно уже замечено историками, Николаю здесь опасаться нужно было менее всего, так как развитие капитализма в его эпоху не представляло ни малейшей угрозы для самодержавной монархии. Буржуазия еще опиралась на монарха, чувствуя в нем опору, сильную руку против дворянства. Однако политическая подозрительность Николая, трусость его, необыкновенная способность во всех уголках жизни, во всех классах видеть революцию, замыслы против правительства, заставили Николая взять под опеку купеческий класс.

Восстание декабристов, июльская революция 1830 г. во Франции, польские события 1831 года, Февральская революция 1848 года и последовавшие за нею революционные вспышки в других государствах, процесс петрашевцев—окончательно напугали Николая и утвердили его в пове-

А. М. Каратыгина в роли Марии Стюарт в драме Шиллера 1838 г.

дении, как борца с революционными идеями. Он считал своим священным долгом поддерживать неограниченное правление в Западной Европе, и за ним по заслугам утвердилось в истории прозвище жандарма Европы.

Опираясь на миллионную армию, взойдя на престол с оружием в руках, Николай меньше всего думал об ограничении своей власти. Он слепо верил в идею самодержавной монархии и себя считал идеальным представителем такой монархии. Да и как ему было не верить, когда даже такой ум, как Пушкин, наивно полагал, что главную силу самодержавия в России составляло то, что правительство идет „впереди" общества „на поприще образования и просвещения" (!!!). Самою существенною функциею поэт считал смягчение суровости закона, а для этого по его суждениям необходимо, „чтобы один из нас стоял выше всех и даже выше самого закона". Жуковский был убежден, что „судьба России заключается в развитии самодержавия", а Гоголь шел еще дальше, приписывая идеалу монархии „доблести высшие, приближающие человека прямо к богу".

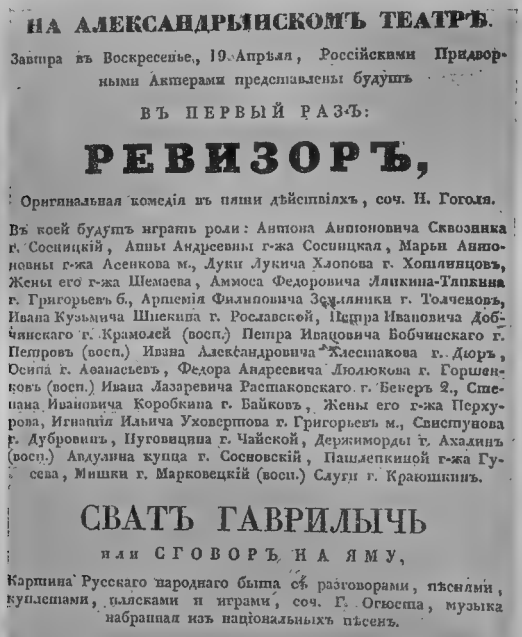
И Николай, действительно, как бог, распоряжался судьбами миллионов людей. Тридцать лет старался он держать Россию в повиновении, тридцать лет подавлял всякую живую мысль, всякое свободное суждение, упорно вытравляя из сознания русского общества мысль о движении вперед, продолжая громить передовые элементы, отдав всю страну в когти жандармов, полиции, чиновников, наводнив все углы шпионажем и сыском, утвердив полный застой, который привел Россию к позору и катастрофе на берегах Черного моря, на развалинах Севастополя.

Театр Николай считал своим союзником, и, чтобы молодое буржуазное общество направить по определенной линии, выгодной для правительства, чтобы буржуазию в младенческом возрасте подчинить определенному строю мыслей и чувств, на театр была возложена задача политического воспитания класса, входящего в силу.

Эту роль театра рекомендовал правительству еще „знаменитый" Булгарин, заявивший вскоре после декабрьского восстания в замечательной по политическому цинизму записке „О цензуре в России и книгопечатании вообще", что „следует правительству обращать деятельность истинно-просвещенных людей на предметы, избранные самим же правительством, а для всех вообще иметь какую-нибудь одну общую,

маловажную цель, например, театр, который у нас должен заменить суждения о камерах и министрах...“

И в то время, когда Гоголь уверял, что театр—это кафедра, с которой можно сказать много добра (?), что „он служит



НА АЛЕКСАНДРЫНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Завтра въ Воскресенье, 19 Апрѣля, Россійскими Придворными Актерами представлены будутъ

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

РЕВИЗОРЪ,

Оригинальная комедія въ пяти дѣйствіяхъ, соч. Н. Гоголя.

Въ коей будутъ играть роли: Антона Антоновича Сквозника г. Сосницкій, Анны Андреевны г-жа Сосницкая, Марьи Антоновны г-жа Асенкова м., Луки Лукича Хлопова г. Хотяинцовъ, Жены его г-жа Шемаева, Аммоса Федоровича Ляпкина-Тяпкина г. Григорьевъ 6., Артемія Филиповича Земляники г. Толченовъ, Ивана Кузьмича Шпекина г. Рославской, Петра Ивановича Добчинскаго г. Крамолей (восп.) Петра Ивановича Бобчинскаго г. Петровъ (восп.) Ивана Александровича Хлестакова г. Дюръ, Осипа г. Аванасьевъ, Федора Андреевича Люлюкова г. Горшенковъ (восп.) Ивана Лазаревича Растаковскаго г. Бекеръ 2., Степана Ивановича Коробкина г. Байковъ, Жены его г-жа Перхурова, Игнатія Ильича Уховертова г. Григорьевъ м., Свистунова г. Дубровинъ, Пуговицина г. Чайской, Держиморды г. Ахалинъ (восп.) Абдулина купца г. Сосновскій, Пашлепкиной г-жа Гусева, Мишки г. Марковецкій (восп.) Слуги г. Краюшкинъ.

СВАТЪ ГАВРИЛЫЧЬ

или СГОВОРЪ НА ЯМУ,

Картина Русскаго народнаго быта съ разговорами, пѣснями, куплетами, плясками и играми, соч. Г. Огюста, музыка набранная изъ національныхъ пѣсенъ.

ПОРЯДОКЪ СПЕКТАКЛЯ:

1. РЕВИЗОРЪ. — 2. СВАТЪ ГАВРИЛЫЧЬ.

Афиша первого спектакля „Ревизора“ 19 апреля 1836 года

тому же, кому все должно служить на земле, и несется туда же к верху, к вечной верховной красоте“, в то время, когда Белинский звал умереть в театре и доказывал, что театр—это истинный храм искусства, при входе в который зритель мгновенно отделяется от земли, освобождается от житейских отношений, что театр способен вырвать зрителя из тесной мирской

суеты и кинуть в безбрежный мир высоко-прекрасного, Николай с его практическим умом, не уносясь в заоблачные сферы, поставил театру четкие реальные задачи, хорошо зная, чего от театра можно добиться.

Как вопросы народного просвещения он связывал с направлением политической мысли и старался всячески построить его на такой системе, которая бы парализовала рост и развитие критического мышления и революционных устремлений, он точно так же и в области театра добился подчинения его той же системе.

Перед русским театром была поставлена все та же задача: в основу ее была положена пресловутая Уваровская программа— воспитать „глубокие убеждения и теплую веру“ в „истинно-русские начала“ — православие, самодержавие и народность.

Рост столицы, как торгово-промышленного центра, рост средних группировок населения: купечества, всякого торгового люда, ремесленников, чиновников, интелигенции из разночинцев и других, заставил правительство подумать о театре, как наиболее удобном методе объединения этой группы. Нужен был театр, куда бы охотно, совершенно ничем не стесняясь, пошли бы эти массы и где бы эти массы незаметно подвергались определенной идейной обработке.

В столице существовали уже три театра: Большой театр (в 80-х годах прошлого столетия перестроенный и приспособленный для Консерватории), в котором действовали главным образом балет и опера, хотя давались и драматические спектакли; так, в нем впервые увидела свет рампы комедия „Горе от ума“ (1831), Малый театр, находившийся на участке перед Александринским театром и сломанный летом 1832 года, когда стройка Александринского театра была уже закончена, и, наконец, „Новый театр у Симеоновского моста“ (на том самом месте, где сейчас стоит Гос. Цирк), представлявший своеобразное сочетание театра и цирка, т. е. сцены и арены. Здесь изредка шли драматические спектакли, сменяясь представлениями заезжих трупп акробатов и вольтижеров. В окрестностях столицы летом функционировал еще Каменноостровский театр, построенный в расположении Елагина дворца, но обслуживал он исключительно императорский двор, аристократию и гвардию.

Таким образом Малый театр был главным пристанищем драматической музы и театром более доступным для широкого слоя городского населения, так как Большой театр, где шли

балет и опера, требовал зрителя уже эстетически выросшего, имевшего некоторую музыкальную культуру. И действительно основным ядром публики Большого театра было дворянство, класс более культурный, понимавший толк в музыке.

Казалось бы, что достаточно было Малого театра, что театр этот в состоянии ответить интересам всего населения без различия классов и группировок; однако, и этот театр был рассчитан исключительно на дворянские элементы. Достаточно взглянуть на устройство мест для публики в этом театре, чтобы вывести определенное заключение — для кого предназначался Малый театр. В нем имелись литерные ложи, ложи трех ярусов, кресла, стулья, партер и амфитеатр. Ни галлереи, ни парадиза не существовало. Это был в полном смысле слова интимный дворянский театр. Ясно, что купец, а тем паче простой торговец, продавец, ремесленник, привыкшие еще стоять на вытяжку перед дворянином, в этот театр не ходили. Любопытно, что собственнические тенденции и здесь нашли свое место: большинство лож были абонированы на много лет и даже отделаны собственниками их по личному вкусу, а кресла составляли собственность многих театралов.

Николай Осипович Дюр
Первый исполнитель Хлестакова
1807 — 1839 г.

Правда, в театре был большой партер, т. е. свободное место за креслами, в котором стоя зрители смотрели спектакль. Если верить памяти Рафаила Зотова, много лет служившего в дирекции, то кресел сначала было только шесть рядов, а в партере помещалось до тысячи человек, но мало по малу стали партер превращать в кресла, так что, наконец, в него входило только до трехсот посетителей. Вход в партер стоил один рубль ассигнациями, и наполняла его публика самая разнообразная — чиновники, студенчество, учащиеся привилегированных учебных заведений, светская молодежь и офицерство, наезжавшие в русские драматические спектакли обыкновенно после шумной дружеской пирушки.

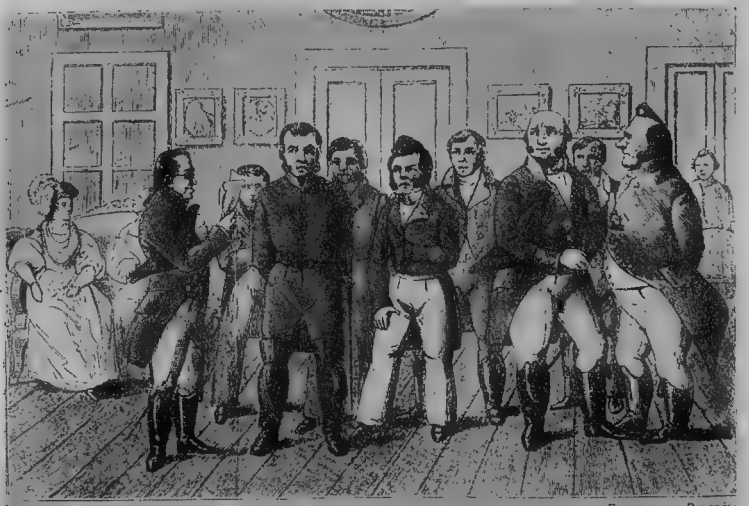
В 1819 году ложи третьего яруса были обращены в галлерею; получилось 180 мест, т. е. галлерея составляла только одну седьмую часть общей вместимости театра. Нововведение это нисколько не нарушило его классовой окраски и он попрежнему продолжал оставаться типичным дворянским театром.

Поэтому правительство, учитывая рост „среднего сословия", неоднократно поднимало вопрос о новом театре. Наконец, в 1828 году было окончательно решено приступить к постройке нового каменного театра между Публичною Библиотекою и дворцом.

Строил театр знаменитый Карл Росси, составивший себе славу замечательными сооружениями Сената, Михайловского дворца, арки Главного Штаба, Арбатского театра в Москве, сгоревшего в 1812 году, и других. Находили, что Александринский театр, последняя из замечательных работ архитектора, отличается как бы некоторою усталостью, творческою вялостью мастера; однако историк искусства, посвятивший специальный очерк архитектуре театра, писал, что наружный вид и зрительный зал нисколько не уступают прежним его постройкам. Та же надменная величавость, та же холодная красота линий, та же крайняя простота, связанная всегда очень кстати с пышностью и великолепием [1]).

Машинную часть, т. е. механическое устройство сцены предположено было построить по последним усовершенствованиям западно-европейской театральной техники, и для этого из Парижа был выписан лучший театральный машинист Гриф. В начале 1829 года он прибыл в столицу и вскоре же представил план „механической части театра", на сумму свыше полумиллиона рублей. Росси не согласился ни с проектом, ни с суммой,

но дело до конфликта не дошло, так как Гриф в разгаре переговоров в феврале 1830 года умер. Наши машинисты Натье и Тибо проект покойника забраковали, а от предложения устроить механизм по их планам отказались, яко бы за неимением времени, а на деле — просто боялись взяться за работу по малому знанию техники. В результате поисков был приглашен машинист лейпцигского театра Роллер.



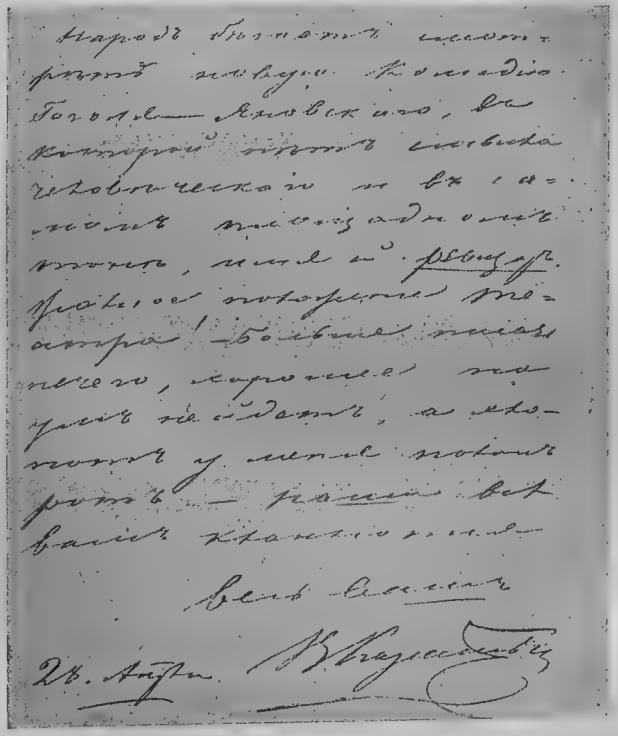
Рисовалъ В. Самойловъ. Гравировалъ Эльвалъ

СЦЕНА ИЗЪ КОМ. РЕВИЗОРЪ, ДѢЙСТВІЕ V. ЯВЛЕНІЕ IX.

Постановка А. И. Храповицкого
С рис. артиста В. В. Самойлова — 1839 г.

По приезде Роллера министр двора Волконский приказал Росси немедленно испытать Роллера и дать об его способностях, знаниях и пригодности свое заключение. Здесь произошла история, чрезвычайно характеризующая нравы эпохи. Росси был возмущен приказанием, так как Роллер был уже известной величиной и самое приглашение его как бы говорило за полную компетентность его в вопросах машинно-театральной части. На это приказание Росси писал вице-президенту строительной комиссии, что он показал Роллеру место сцены и устройство чугунных стропил, где должны быть навешаны части меха-

низма сцены, и дал ему планы и разрезы всей сцены, чтобы тот сделал свои распоряжения касательно устройства всего механизма, как он думает. — „На это, мне кажется, — писал Росси, — надобно дать каждому сочинителю время, чтобы он мог сие хорошенько обдумать, потому что это дело не блины



Из письма В. А. Каратыгина — Ф. А. Кони о постановке „Ревизора" — 1836 г.

печь. Впрочем, я не старшина и не староста машинистов и представляю вашему начальству сие дело, как угодно, решить..." Резкий тон и категоричность Росси были оплеухой николаевскому правительству, привыкшему распоряжаться по-солдатски и требовать беспрекословного исполнения самых глупейших приказаний. Было доложено Волконскому, который

счел нужным посвятить в дело Николая. Последний пришел в ярость, но вспомнив, что Карл Росси — иностранец, приказал объявить архитектору, что за такие грубые и неприличные выражения он подлежал бы аресту, но что император „избавляет его от сего в уважение болезненного состояния, которому единственно благоугодно его величеству приписать ни с чем не сообразный поступок". Весь инцидент кончился выговором Росси без занесения в формуляр.

Роллер ревностно отдался работе. Смета, представленная им, выразилась в 270.000 рублей. Осуществление проекта Роллера выполнял Александровский Литейный завод, приготовивший для театра вообще все металлические части, связи из чугуна, металлические украшения над аттиком и внутри театра, паровое отопление и водопровод.

Между прочим, металлическими были проектированы статуи муз Эраты и Терпсихоры над боковыми аттиками и фигуры Талии и Мельпомены в нишах, но вследствие экономии были сделаны из алебастра. Фигуры эти при нашем сыром климате уже в 1834 году потребовали ремонта, так как грозили совершенно развалиться. В 1836 году скульптор Франц Тибольт снова исправлял статуи, так как они грозили опасностью для жизни прохожих. Наконец, в 1840 году статуя на заднем фасаде театра упала с крыши. Исправление алебастровой фигуры было признано непрочным, неблагонадежным, и в мае 1840 года по приказанию Николая фигуры с крыши были сняты; две же фигуры в нишах на переднем фасаде просуществовали до 1847 года, когда их постигла та же участь.

Плафоны фойэ, царской и министерской лож были расписаны по рисункам самого Росси, а плафон зрительного зала, изображавший Олимп и Парнас, писал профессор Антон Виги. Занавес же, про который Булгарин написал, что он был бледен и безхарактерен, как газетная проза, и не отвечал великолепию блестящей залы, был приготовлен берлинским декоратором Карлом Гропиус.

Театр был обит голубым, небесного цвета полосатым трипом.

Освещался театр маслом, при чем освещение было отдано в аренду купцу Кондратьеву, который по контракту обязывался освещать театр лучшим ламповым маслом, а люстры и лампы в комнатах, прилежащих к царским ложам, чистым деревянным. Лампы были приготовлены известным мастером

Китнером и имели очень красивый внешний вид. Всего в театре горело до 1000 ламп, из них на большой люстре — 72, на передней рампе — 82, на кулисах — 424 и т. д. Освещение все же получалось тусклое и недостаточное, и в 1834 году над люстрой была привешена вторая люстра — о 36 лампах. Запах и копоть в театре стояли страшные, и уже к 1838 году театр так закоптел, что потребовал ремонта; парапеты лож были выкрашены белым колером, с легкими золотыми арабесками, а закоптелые боги и богини и вся мифология исчезли с плафона.

В 1862 г. театр был освещен газом, при этом освещение кулис, рампы и софитов было устроено по проекту и чертежам русского машиниста Александрова.

Из существенных изменений, которым подвергся театр в описываемую эпоху, следует отметить, что в 1849 году было осуществлено первоначальное желание Николая и зал был отделан в пунцовый цвет, обновлена стенная и плафонная живопись и в 1858 году совершенно переделана сцена.

Начатая постройка театра весною 1828 года закончилась в августе 1832 года. Театр был назван в честь жены Николая Александры—Александринским и торжественно открыт 31 августа 1832 года. По своим размерам, архитектуре, по своей отделке театр вполне отвечал велеречивым, выспренним пьесам Кукольника, Ободовского, Полевого, репертуару на монологах, декламации и позировке, и в этом отношении не составлял в данную эпоху того расхождения в стиле, как это обнаружилось позже с водворением на сцене театра бытового направления.

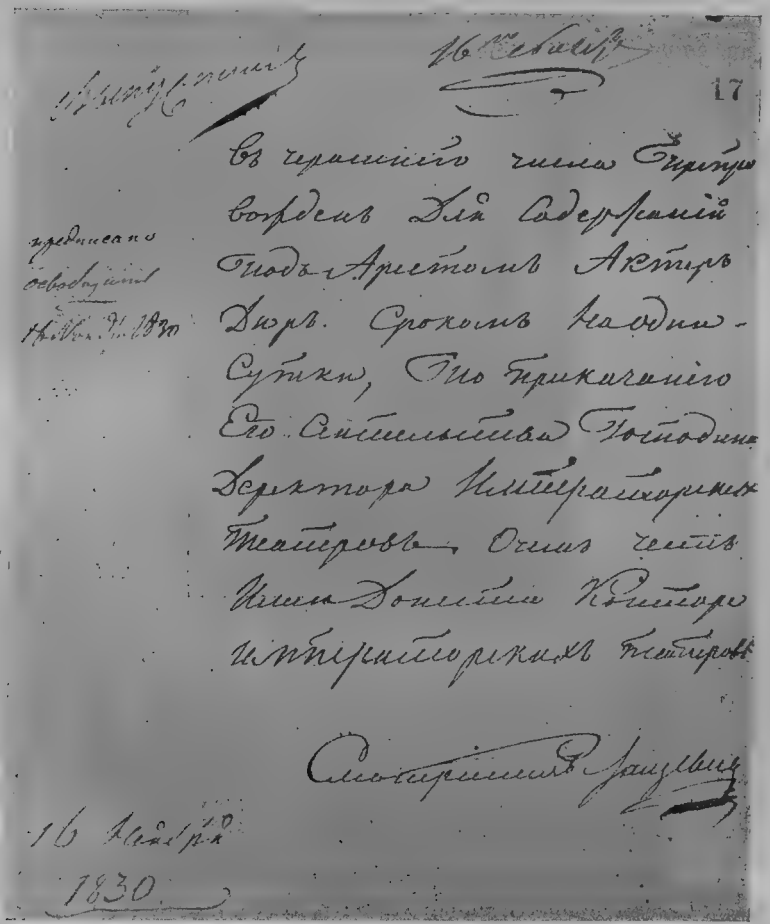
В день открытия театр сверху до низу был наполнен „избранною" публикою. Спектакль начался по прибытии Николая увертюрой из оперы Кавоса „Иван Сусанин". Программа открытия состояла из старой патриотической трагедии Крюковского „Пожарской" и балетного дивертиссемента Блаша „Испанский праздник".

Критик писал, что артисты в этот вечер играли с необыкновенным подъемом, некоторые тирады покрывались взрывами долгих аплодисментов. Особенный успех выпал на долю Каратыгиных.

— Как прекрасен и величественен был Каратыгин в роли бессмертного освободителя отечества, с какою убедительностью и силою выражал он чувствования и помыслы верного русского вождя и гражданина, преданного богу и царю. Госпожа Каратыгина с большим чувством сыграла сцены, в которых

любовь к отечеству берет верх над любовью к мужу и сыну. Стихи:

Несчастный! Научись, жен робких по примеру,
Как русский, чтить царя, отечество и веру.



Рапорт смотрителя Александринского театра Лащевского в контору театров об аресте актера Н. О. Дюра — 1830 г.

извлекли у публики громкие, единодушные рукоплескания. С таким же восторгом были приняты стихи, в которых Пожарской обрекает на жертву Москву, для спасения России, и те, которыми убеждает Россиян в святости царского сана и в обязанности их для блага отечества возвести на престол отрасль дома Романовых. Рукоплескания неоднократно прерывали слова действующих и с новым громом повторялись несколько раз [2]).

Весь спектакль открытия был как бы лейтмотивом, увертюрой, предопределявшей направление театра на ближайшие четверть века.

Я. Г. Брянский
1791—1853 г.

Чтобы театр не уклонился от этого направления, Николай отдал его во власть корпуса жандармов, под надзор и присмотр Третьего отделения собственной канцелярии. Николай понимал громадную силу театра. Поэтому, он поставил девизом „оберегать зрителя от тлетворного влияния новых и модных идей, взращиваемых на Западе", стараясь привести театральную машину в такой порядок, когда никто и ничто в театре не могло подрывать доверия к престолу и монарху, когда никто не осмеливался даже в малейшей степени проводить в своих пьесах политических идей, враждебных правительству. Бенкендорф и Дубельт зорко стояли на политической страже, всячески направляя театральную мысль в заранее уготованное для нее Николаем ложе.

С другой стороны театры находились в ведомстве министерства императорского двора; министр двора и директор театров получали приказания лично от Николая, который входил во все мелочи театра: читал пьесы, держал цензуру, давал советы драматургу, распределял роли и даже входил в расценку мест.

В искусстве Николай ничего не понимал и не ценил его. Он безжалостно разбазарил из Эрмитажа прекрасные портреты фаворитов своей бабки, переплавил замечательные старинные серебряные сервизы Екатерины второй; мстя польской революции, предал огню огромную партию художественных сокровищ, вывезенных из Варшавы. Создавая одной рукой Эрмитаж, застраивая Петербург монументальными зданиями, дабы не отставать во мнении Европы, другой устраивал аукционы, продавая ценнейшие вещи и картины; при этом, отбирая для аукциона вещи, он безапелляционно руководился своим вкусом, не считаясь с компетентным мнением специалистов. Возражать было напрасно, Николай считал себя знатоком и авторитетом. Художник Бруни рассказывает что раз Николай определил, разубедить его было трудно.

Е. Я. Брянская в роли Дездемоны „Отелло" 1836 г.

— Это фламандец, — решительно говорил Николай.

— Ваше величество, а не кажется...

— Нет уж ты, Бруни, не спорь. Фламандец!

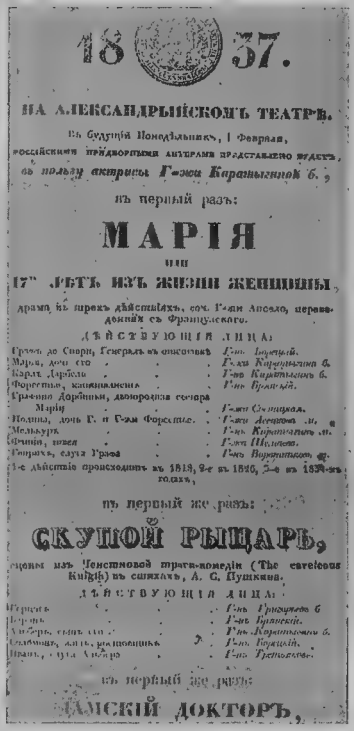
И все кончено.

Николай был недурной актер-любитель и с удовольствием участвовал в бытность великим князем в домашних спектаклях. Актерская жилка вообще была присуща Николаю. Он любил позировать; когда хотел, умел из грубого военного обращаться в обаятельного кавалера; жестокий и беспощадный, разыгрывал человека с добрым сердцем; злопамятный, он представлялся открытой душой, которой доверялись наивные простяки; трусливый настолько, что декабристов приводили к нему на допрос со связанными руками, он всю жизнь старался при помощи командирского тона оставить в окружающих впечатление натуры властной, повелительной, характера сильного, волевого. Он был настоящим актером, когда мягкостью и притворным великоду-

шием старался вызвать декабристов на признание, когда целовал Полежаева, отдавая его в солдаты, когда грозный и повелительный приезжал на Сенную в холерный бунт, когда учреждая страшное Третье отделение дал белый платок Бенкендорфу, как символ, и просил его „утереть" платком слезы несчастных...

Эта театральная жилка роднила его с театром.

Больше всего он любил балет. Александринский театр, как театр русский, считал долгом поддерживать своим вниманием. Все премьеры, все бенефисы он посещал непременно. Являлся за кулисы. Беседовал запросто с актерами. Любимцев своих часто одаривал подарками, повышениями в окладах. Но наивно, однако, было бы думать, что любовь к театру у Николая была глубокой, серьезной. Ему нравилось в театральной обстановке, в блеске огней, среди общего поклонения разыгрывать роль „венценосного покровителя искусств". Дальше красивых слов, красивого жеста, в лучшем случае драгоценного подарка дело не шло и Александринский театр влачил жалкое существование.



1837.

НА АЛЕКСАНДРІЙСКОМЪ ТЕАТРѢ.

въ будущій Понедѣльникъ, 1 Февраля, Россійскими придворными актерами представлено будетъ, въ пользу актрисы Гожи Каратыгиной 6-я, въ первый разъ:

МАРІЯ

или

17-ЛѢТЪ ИЗЪ ЖИЗНИ ЖЕНЩИНЫ,

драма въ трехъ дѣйствіяхъ, соч. Гюи Аноло, переведенная съ Французскаго.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Графъ де Сюри, Генералъ въ отставкѣ . . . Гг. Григорьевъ.
Марія, дочь его . . . . . Гжа Каратыгина 6-я.
Карлъ Дарбель . . . . . Гжа Каратыгина 6-я.
Форестье, капитанъ . . . . . Г. Брянскій.
Графиня Дорвильи, двоюродная сестра Маріи . . . . . Гжа Семенова.
Полина, дочь Г. и Гжи Форсиле. . . . Гжа Асенкова 1-я.
Мельхіоръ . . . . . Гжа Каратыгина 1-я.
Отецъ, повѣса . . . . . Гжа Шленова.
Гошонъ, слуга Графа . . . . . Гжа Воротникова 2-я.

1-е дѣйствіе происходитъ въ 1813, 2-е въ 1816, 3-е въ 1834-мъ годахъ,

въ первый же разъ:

СКУПОЙ РЫЦАРЬ,

сцены изъ Генслиповой трагикомедіи (The covetous Knight) въ стихахъ, А. С. Пушкина.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Герцогъ . . . . . Гжа Григорьева 6-я.
Герцогъ . . . . . Гжа Брянскій.
Альберъ, сынъ его . . . . . Гжа Каратыгина 6-я.
Скупой, дядя Альберова . . . . . Гжа Бурдинъ.
Шутъ, слуга Альбера . . . . . Гжа Григорьевъ.

въ первый же разъ:

ЛЕКАРСКІЙ ДОКТОРЪ,

Афиша спектакля 1 февраля 1837 г., в котором было назначено первое представление „Скупого рыцаря", А. С. Пушкина. Смертельно раненый на дуэли Пушкин умер 29 января и Николай вкупе с жандармами, испугавшись „демонстрации" (см. иллюстр. на 21 стр.)

Абсолютизм, наложивший лапу и на театр, разделил его на две группы. Одна группа обслуживала придворную знать, дворянство — это итальянская опера, балет и французский театр; к другой группе, обслуживавшей средний класс — купечество, чиновничество, мещанство, принадлежали

русский драматический театр и русская опера. А так как весь государственный аппарат находился в руках дворянства, то ясно, что все заботы, все внимание были уделены первой группе, которая благоденствовала, на содержание которой бросались большие деньги, вторая же группа была в загоне. Существование одних иностранных театров на счет дирекции императорских театров приносило значительный ущерб русскому театру, отнимая от него средства. Итальянская опера, французский драматический театр поглощали громадные суммы. В бюджете, например, 1848 года — на итальянскую оперу было ассигновано 181.518 руб., на содержание французского театра — 119.000 рублей, на императорский цирк — 92.355 руб., а на русский драматический театр только 72.300 р.

НА АЛЕКСАНДРЫНСКОМЪ ТЕАТРѢ.
Въ будущій ВТОРНИКЪ, *2 Февраля*,
Россійскими придворными актерами представлено будетъ,
въ пользу актрисы Г-жи Каратыгиной 6-,
въ первый разъ:
МАРІЯ
или
17 ЛѢТЪ ИЗЪ ЖИЗНИ ЖЕНЩИНЫ,
драма въ трехъ дѣйствіяхъ, соч. Г-жи Ансело, переведенная съ Французскаго.
въ первый же разъ:
ДАМСКІЙ ДОКТОРЪ,
водевиль въ одномъ дѣйствіи, передѣланный съ Французскаго Г. Ленскимъ.
въ первый же разъ:
СЦѢПЛЕНІЕ УЖАСОВЪ,
водевиль въ одномъ дѣйствіи, переведенный съ Французскаго.
ПОРЯДОКЪ СПЕКТАКЛЯ
Дамскій Докторъ. 2) Марія. 3) Сцѣпленіе ужасовъ.
НАЧАЛО ВЪ 6½ ЧАСОВЪ.
Особы, желающія имѣть билеты на ложи, кресла и ложа за креслами для сего спектакля, благоволятъ прислать за оными въ Контору Александрынскаго Театра.

в театре, во время спектакля, распорядился спектакль перенести на 2-ое февраля и „Скупой рыцарь“ заменить — водевилем „Сцепление ужасов“

Если принять во внимание, что добрая половина была разворована, так как воровал в дирекции всякий, кому было не лень, то легко себе представить, что доставалось на пропитание русского театра.

Воровство же было вопиющее и дефициты росли год от году. В 1854 году на содержание петербургских императорских театров было ассигновано 379.377 р. 33 коп., расходы же простирались до 1.090.871 р. 53 коп., недоставало на покрытие расходов 711.494 р. 20 коп. Изыскания средств для изжития дефи-

цитов не приводили ни к чему, так как воровство продолжалось; при изыскании мер к отвращению убытков больше всего терпел Александринский театр, так как обычно всякие урезывания сумм, сокращения штатов падали на этот театр.

Чтобы воровать более крупными суммами, театральная бюрократия пускалась на все хитрости, хорошо зная, на какой

А. М. Гедеонов
Директор театров
С 1833 — 1858 г.

струнке правительства играть более всего выгодно и успешно. В 1856 году министр двора Адлерберг, предлагая получать пособие из казначейства всю сумму целиком, так как дирекция до того получала пособие от города и кабинета по частям, писал в своем докладе, что „источником пособия должно быть государственное казначейство, в том именно уважении, что театры по своей политической цели есть учреждения государ-

ственные и, доставляя удовольствие не одним жителям столицы, но и всем приезжающим в оные изнутри государства и иностранцам, отвлекают их от таких способов развлечения, от карточной игры, лишних толков и сходбищ, могущих обратиться во вредные для правительства сборища". [3])

Елена Ивановна Гусева
1792—1853 г.
Фарфоровая статуэтка

Среди высшей администрации театров не было ни одного лица, которое благоволило бы русскому драматическому театру, которое понимало бы его назначение, его задачи. Воспитанные большею частью на французский лад, они совершенно были чужды русской сцене и русской литературе. Директор А. М. Гедеонов, правивший русским театром двадцать пять лет, ничего не читал, кроме „Северной Пчелы". Это был типичный чиновник николаевского времени. Он был из военных; вообще, почти вся администрация комплектовалась из отставных военных, причем выбирались как нарочно люди случайные, личности темные, ничего общего с искусством не имевшие, но умевшие исполнять приказания и требовать с подчиненных. Таков был и Гедеонов. Любивший раболепство подчиненных, он не выносил при себе людей самостоятельных и независимых, сам же угодничал перед министром и пресмыкался при дворе. С 1848 года состоял членом негласного „комитета 2 апреля" и, как директор императорскких театров, с 1847 года считался в числе первых чинов двора, с особенным рвением заботясь об устройстве дворцовых спектаклей. Композитор Глинка писал, что это был ничтожный человек и что искусство для него не существовало.

Как директор, не входил во все детали и на все недостатки конторы и счетной части смотрел сквозь пальцы. Рассказывают про него, что, прочитав один из отчетов, он закричал на чиновников:

— Воруйте, чорт вас возьми, пока я жив!.

Что же можно было ожидать от таких администраторов? Они буквально издевались над русским театром, считая, что театр для средних классов не нуждается в особенной заботе, что для существования его вполне достаточно нищенского, во всех отношениях, внимания.

Иногда издевательство носило открытый характер.

Однажды на прием к Гедеонову явилась Е. И. Гусева, даровитая комическая артистка с просьбою о бенефисе за долголетнюю службу.

— Все это прекрасно! — сказал Гедеонов. — Но где же ваше прошение, Елена Ивановна? Как же без прошения? Нельзя, нельзя! Вот вам бумага, перо, садитесь и пишите.

Гусева, едва владевшая пером, с трудом каракулями написала просьбу и подала бумагу директору.

— Ах, Елена Ивановна. Не так, не так. Надо сложить прошение, как подобает.

Гусева сложила бумагу в четверку листа. Гедеонов принял прошение и положил резолюцию.

Обрадованная Гусева явилась в театр и стала хвастаться своим успехом перед труппой.

— Да не может быть! Покажите!

Гусева развернула прошение. На бумаге черным по белому было написано: „отказать".

Какова была точка зрения директоров того времени на русский театр, на русских артистов можно судить хотя бы по следующему эпизоду. Когда умер гениальный артист А. Е. Мартынов, директор А. И. Сабуров, гофмейстер двора, бывший гусарский полковник и крупный помещик, нашел в своем лексиконе только одну фразу:

— Жаль! Теперь упадут сборы.

Внутри театра, среди его работников не было абсолютно никакой силы, чтобы хотя до некоторой степени ослабить крепостническую систему, до некоторой степени парализовать ее губительное влияние. Театр спокойно благодушествовал и благодушествовал в то время, когда передовая русская мысль билась в железных лапах николаевщины, тщетно пытаясь от них освободиться.

В рамках предначертанной политической программы Александринский театр плыл по течению, не обнаруживая ни малейшей попытки на самостоятельное направление. Деспотизм стоял здесь твердо своим солдатским сапогом, не вызывая ни

жалоб, ни протестов. В Александринском театре все работало на пользу самодержавных устоев. И в то время, когда в Москве, в Малом театре прочно существовала и чувствовалась оппозиция правительственным вкусам в лице романтика Мочалова, в лице актера из крепостных Щепкина, старавшегося создать вокруг себя атмосферу демократических настроений, в столице царствовал холодный, затянутый в парадный мундир, покровительствуемый Николаем Каратыгин, и сыпали дифирамбы самодержавию Кукольники, Полевые, Ободовские, Розены, до небес восхваляемые „Северною Пчелою".

Посреди моря пошлости вспыхнул изумительный талант Мартынова, всем содержанием своим протестовавший против крепостного права, но в условиях мрачной эпохи, он сгорел также, как сгорели многие таланты того времени.

Похороны артиста дали повод к первой уличной политической демонстрации петербургских либералов и заставили общество взглянуть на роль театра несколько серьезнее и глубже. Это был лишь единственный светлый момент в театре, и, увы, момент нисколько не использованный самим театром.

Таким образом, подводя итоги, следует сказать, что существующая в обществе легенда о золотой эпохе Александринского театра при ближайшем рассмотрении должна рухнуть, и что первый этап деятельности Александринского театра спокойно протекал в жуткой и мрачной атмосфере крепостничества. Зритель театра из рядов идущей к власти буржуазии не внес разногласий в театр, расхождений в политической установке, так как самодержавие, которому служил Александринский театр, было еще необходимо и купеческому классу, как верная опора в борьбе с дворянством.

Когда постыдная Крымская война вскрыла все язвы крепостного права, когда капиталистический Запад разгромил некультурную, рабскую, технически-отсталую Россию, самодержавие потеряло в глазах буржуазии прежний престиж, и театр, отражавший настроения своего зрителя, постепенно сдал в архив весь багаж, которым оперировал в николаевскую эпоху, но крепостническая атмосфера еще долгие годы продолжала отравлять своим тлетворным ядом живой организм Александринского театра.

Александринский театр
С литографии 1840 г.

II

Мы уже говорили, что театральная публика старого Петербурга довольно резко делилась на две группы, причем к одной из них, довольно малочисленной, принадлежало дворянство — дворцовая знать, крупная бюрократия и офицерство. Это—зрители балета, итальянской оперы и французского театра, зрители Большого и Михайловского театров.

Правда, первые два—три года, как распахнул свои двери Александринский театр, когда на сцене его порхали „очаровательные и соблазнительные девы", только что покинувшие или собиравшиеся покинуть Театральную школу, Александринский театр охотно посещался представителями только что упомянутой категории. Партер блестел разноцветными мундирами, так как все военные являлись в мундирах, на руках, как снег белые, перчатки. Это была форма, потому что театр постоянно посещался членами царской фамилии, приезжавшими в театр в мундирах. Съезжалась не только молодежь, но и убеленные сединами генералы. Увлечение балетом простиралось и за пределами театра. В этом был весь секрет успеха балета среди группы военщины. Лишь только кончался спектакль, вся ватага, гремя

палашами, бросалась к артистическому подъезду провожать кареты любимиц. Это явление приняло такие размеры и получило такие открытые формы, что в 1833 г. брат Николая Михаил отдал строжайший приказ по гвардейскому корпусу — прекратить сборища офицеров у актерского подъезда Александринского театра под угрозою предания суду.

В. Н. Асенкова
1817—1841 г.

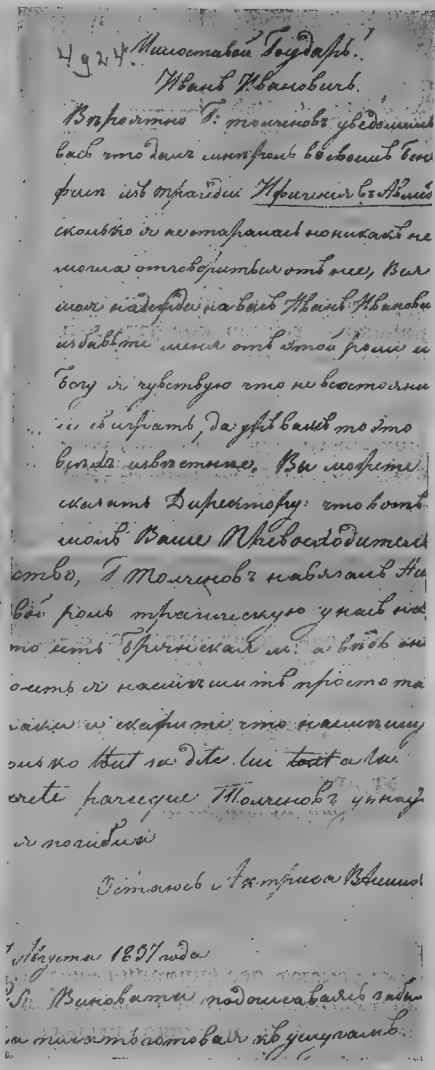
Как только в 1836 году балет был переведен в Большой театр, вся нарядная, блестящая, привилегированная публика оставила Александринский театр. Воспитанная на французский лад, не знавшая хорошо ни русского языка, ни русской литературы, она предпочитала ездить в Михайловский французский театр, представлявший из себя большую гостинную, в которой, если не все собравшиеся были между собою знакомы, то хорошо знали друг друга в лицо. Публика эта имела определенный вкус, воспитанный приличиями „света“ и „этикетом“.

— Замечания их остры, похвалы умеренны, порицания более или менее основательны. Они не прерывают артистов громкими рукоплесканиями на половине патетической сцены: они знают, что успеют изъявить свой восторг, дождавшись конца; они не требуют повторения по пяти раз простенького куплетца и не пропускают без внимания мест глубоких и сильных, их суждение разумно, их восторг сознателен,—писал наблюдательный рецензент [4]). Эта публика вызвала почти подобные же строки и у Белинского.

Мы полагаем, однако, что комплименты эти надо отнести скорее к внешней стороне поведения зрителя Михайловского театра, потому что под его холодною сдержанностью заключа-

лось все же безразличное отношение к театру. Не столько для того, чтобы насладиться искусством актера, чтобы с наивною верою и сочувствием пережить драму, собирались эти люди в театр, сколько с целью показать себя, увидеть двор, с целью расписаться в раболепстве и показать блеск и роскошь туалетов, на которые брошены тысячи денег, нажитых трудом крепостных.

В Александринский театр они заглядывали редко. Раньше светская молодежь охотно посещала русский драматический театр, так как, по замечанию одного писателя, старые драматурги: Хмельницкий, Грибоедов, Жандр, Катенин, Шаховской „хорошо знали свет и общество, знали тон высшего слоя общества, знали приличие... эти люди не черпали для райка эффектов из задних дворов и других нечистых мест; поэтому и публика высшего слоя охотно посещала Большой и Малый театры, театр в то время был истинной школой для молодого светского человека, школой в отноше-



Письмо В. Н. Асенковой — И. И. Сосницкому, от 7 авг. 1837 г.

нии к приемам, к обращению, к светским манерам, к языку" [5]). Однако, дворянский театр уходил, отживал свое время, нарождался театр с новым содержанием и в новых формах, от которых коробило „светского" зрителя. В водевиле П. Каратыгина „Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони" есть такая правдивая картинка:

Анохин — Ты не видел Каратыгина в Гамлете?

Ольгин — Нет.

Анохин — И в Лире тоже?

Ольгин — Нет, mon cher, я не езжу в комедию: это дурной тон — ведь это мещанский театр, мой друг?

Вот отношение высшего общества к Александринскому театру.

Когда пасынки инспектора русской труппы А. И. Храповицкого просили в конце домашнего спекталя дать водевильчик, они получили короткий ответ:

— Нельзя! Это значит профанировать искусство!.

— Но ведь вы же назначаете в Александринском театре после драмы и трагедии веселые пьески, — возражали пасынки.

— То простой, народный театр... а у нас благородный! [6]).

Некоторые, искренно любившие русский драматический театр, ездили в Александринский театр, рассказывает В. А. Панаев, но старались скрывать это от своих знакомых. Выходило, однако, так, что знакомые между собой люди, скрывавшие друг от друга свои посещения Александринки, вдруг встречались там, и тогда сваливали свое посещение на детей или на какую-нибудь случайность, не упуская при этом отзываться в обществе об Александринке или с иронией, или с пренебрежением [7]).

Исключение составляли бенефисы Каратыгиных, Асенковой, Сосницкого, Веры Самойловой. На этих спектаклях обычно присутствовал двор, а за ним тянулась, конечно, и остальная часть дворянства. Только в эти дни парадные кареты, огибая сквер, подъезжали к подъезду русского театра. В эти дни афишу Александринского театра составляла обычно патриотическая драма, вроде „Дедушки русского флота" или изящная комедия с салонной болтовней, вроде „Странной ночи", Жемчужникова, „Белой камелии" барона Корфа. И хотя Ф. Кони в водевиле „Карета" (1836) старался со сцены пристыдить великосветского зрителя:

А мы то чем же виноваты,
Что нам и дома любо жить.

У кассы Александринского театра
Рисунок художника Р. Жуковского

Ей бо́гу, стыдно русской знати
Родную сцену не люби́ть, —

но в рядовые спектакли этот зритель, как сказал Некрасов,

.....в русский театр никогда ни ногой,
Там пьесы идут для потехи,
И по ложам сидят все купцы с бо́родой,
В креслах щелкают громко орехи.

Дворянство, однако, бы́ло незначительной частью населения. Дворянский Петербу́рг в эту эпоху начинал правда, весьма медленно, робкими шагами перерождаться в торгово-капиталистический центр. Менялась социальная физиономия города. Заметным становилось преобладание купца, торговца, ремесленника, служилой интеллигенции из разночинцев, обслуживавшей государственный аппарат.

Все эти элементы, как говорится, с открытой душой отдавались Александринскому Театру, и Белинский был совершенно прав, когда писал в 1845 году, „что если кто хочет узнать внутренний Петербу́рг, не одни его дома, но и тех, кто живут в них, позна-

комиться с его бытом, тот непременно должен долго и постоянно посещать Александринский театр преимущественно перед всеми другими театрами". Критик устанавливал, что публика Александринского театра — индивидуум, лицо; не множество людей, но один человек прилично одетый, солидный, ни слишком требовательный, ни слишком уступчивый, человек весьма почтенной и благонамеренной наружности. Он тоже именно, что самые почтенные сословия во Франции и Германии буржуазия и филистеры (1845 г.).

И. И. Сосницкий (садовник) В. Н. Асенкова (юнкер Лелев) „Гусарская стоянка или плата тою же монетою", В. И. Орлова 1835 г. Рисовал А. П. Брюлов Гравировал С. В. Галактионов

— Вот семья чиновника, приехавшего в театр ради семьи. Дочери и жена критикуют костюмы актрис, разглядывают публику, а папаша преспокойно спит вместо домашнего послеобеденного отдыха. Вот в ложе купеческое семейство, состоящее по крайней мере из десяти человек, которые теснят немилосердно друг друга и между которыми беспрестанный шум, говор, хохот. Сидельцы — большие охотники до драматической крови, обмороков, сумасшествий, но в особенности восхищают их, потрясающие здание театра, крики отчаяния, скрежет зубов и дикие сверкания глаз. Не будь в драме ни смысла, ни толка,—они все таки в восторге. В ложе третьего яруса — дюжина краснощеких молодых женщин, разряженных в пух. Они шушукаются, переглядываются с партером, узнают многих из молодежи и хохочут тем сильнее, чем грубее острота... Наконец, поднимите голову и обратите внимание на раек, набитый сверху до низу, где головы торчат, как капустные кочни. Боже милостивый! какое изумительное разнообразие, какая пестрая смесь! Воротник сторожа, борода безграмотного каменщика, красный нос дворового человека, зеленые глаза вашей кухарки, небритый подбородок выгнанного из службы подъячего, занимающегося хождением по частным домам, красная, рас-

плывшаяся от жира, мокрая от пота голова толстой кухмистерши, хорошенькое личико магазинной девушки, которую часто встречали вы на Невском проспекте, рядом с ней физиономия отставного солдата... Боже милостивый, сколько голов и сколько без всякого сомнения, умов! — восклицает в заключение поэт Некрасов, давший это описание, сам завсегдатай Александринского театра и свой человек за кулисами, автор и зритель [8]).

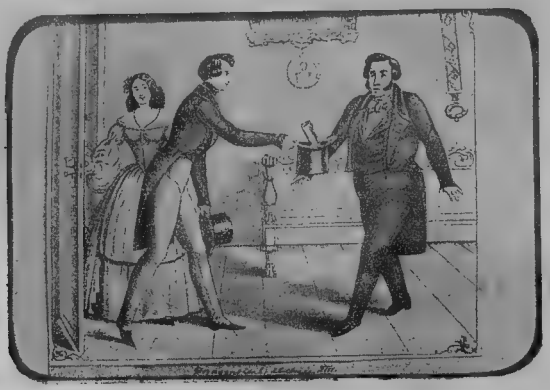
Самою любопытною частью населения Александринского театра, как справедливо отметил Некрасов, был раек. Нужно пройти сто ступеней, двенадцать площадок, пройти весь театр в вышину, чтобы достигнуть цели в корридоре с высокими сводами и с надписью „Галлерея пятого яруса". Места галлереи у обоих краев сцены называются райком.

А. Е. Мартынов (Карлуша) П. И. Григорьев (Флюгеров) „Булочная", П. А. Каратыгина 1845 г. С литографии

„Климатические" условия райка ужасные. Принимая во внимание физическийзакон что воздух те-плый поднимается к верху, учитывая жар до невозможности нагретых печей и громадное количество жарко горящих масляных ламп, особенно громадной люстры, атмосфера райка буквально тропическая.

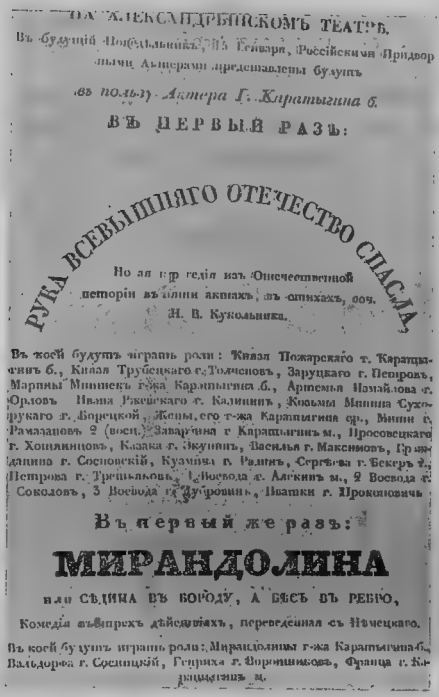
Население райка довольно пестрое,—свидетельствует фельетонист. Вот толстая дама грациозно обвила шею бородатого соседа; тот в свою очередь, положил всю свою надежду и весь свой корпус на лакея. Дама в ситцевом платье всячески старалась отделаться от своего соседа в синей поддевке, весьма мило приподнявшим свой валенный сапог. Но последний, поощряя взором артистов, являющихся на видимом ему краю сцены, и положась на хорошую конструкцию висящего на заборе зрителя в нагольном тулупе, не переставал порою дарить улыбкою и хихиканьем свою соседку. Далее, взорам моим являлся старец, проникнутый страстью взглянуть,

что делается на сцене: он, приняв две лисьи шубы за костыли своей старости, опирался на их плечи, тогда как его супруга висела у него на шее, поставив свою маленькую дочку в угол, из которого не было видно даже и люстры. Девочка горько жаловалась на свою долю, хотя тем не мешала дремать своему соседу, мастеровому мальчику, не прожившему и восьмушки века. Этот мальчик, променявши какую-нибудь коврижку — предмет своей неизменной страсти, предмет своей первой любви — на театр, сначала метался во все стороны, отыскивая



В. Н. Асенкова — жена Жучка, Н. И. Куликов—Горский, А. Е. Мартынов—Жучек „Деловой человек", Ф. А. Кони
1840 г.
С гравюры

какой-нибудь промежуток для просовывания своей головы, операции необходимой, чтобы увидеть что-нибудь; но тщетно пропутешествовав для этого по всему райку, а по причине своей недавней жизни на свете, будучи еще маленьким человеком и не имея возможности смотреть чрез три ряда зрителей, умаявшись, примирился со своей судьбой, сел на край и, не страшась висящей, как меч Дамоклов, над его головой ноги какого-то балансирующего человека, задремал. За этою группою следовала квадратная фигура дамы с лоснящимся розовым лицом; несколько сибирок, служащих ей подпорами; молодой человек, голова которого служила, вероятно, предметом упражнения какой-нибудь завивающей братии; человек степен-



ПЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ будущій Понедѣльникъ, 5 Генваря, Россійскимъ Придворнымъ Актерами представлены будутъ

въ пользу Актера Г. Каратыгина 5.

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

РУКА ВСЕВЫШНЯГО ОТЕЧЕСТВО СПАСЛА,

Историческая драмма изъ Отечественной исторіи въ пяти актахъ, въ стихахъ, соч. Н. В. Кукольника.

Въ коей будутъ играть роли: Князя Пожарскаго г. Каратыгинъ 5., Князя Трубецкаго г. Толченовъ, Заруцкаго г. Петровъ, Марины Мнишекъ г-жа Каратыгина 5., Аѳанасія Пожарскаго г. Орловъ, Ивана Ржевскаго г. Калининъ, Кузьмы Минина Сухорукаго г. Борецкой, Жены его г-жа Каратыгина ср., Минина г. Рамазановъ 2 (вос.), Завадчина г. Каратыгинъ м., Просовецкаго г. Хохлянцовъ, Казака г. Якунинъ, Василья г. Максимовъ, Гр[illegible]дина г. Сосновскій, Кузмина г. Радинъ, Сергѣева г. Бекеръ 2., Петрова г. Третьяковъ, 1 Воевода г. Алексинъ м., 2 Воевода г. Соколовъ, 3 Воевода г. Дубровинъ, Пашки г. Прокоповичъ.

Въ первый же разъ:

МИРАНДОЛИНА

или СѢДИНА ВЪ БОРОДУ, А БѢСЪ ВЪ РЕБРО,

Комедія въ трехъ дѣйствіяхъ, переведенная съ Нѣмецкаго.

Въ коей будутъ играть роли: Мирандолины г-жа Каратыгина 5., Вальдорфа г. Сосницкій, Генриха г. Воробьиковъ, Франца г. Каратыгинъ м.

Афиша первого спектакля „патріотической“ драмы Н. В. Кукольника „Рука всевышнего отечество спасла“ — 1834 г.

ной наружности в шубе на енотовой мездре; купчики, глаза у которых красноречиво говорили о надувательстве, и наконец, деньщик, ежеминутно вынимавший ядрообразные часы. Последний, вероятно, для упражнения в счете, вслух произносил каждый раз число минут такого-то и такого-то часа, что окружающих его, мальчишку в каком-то сюртуке и бабу в сарафане, заставляло смотреть на него с глубоким уважением.

Зрители в райке не вели никаких посторонних разговоров, не относящихся до театра. Все они состояли из повторений и пересказа друг другу каких-нибудь громких слов.

— Экой здоровенный мужчина,—замечала иногда баба, посматривая на Каратыгина.

— Ишь, шитые сапоги надел,—замечал кто-нибудь.

— Не бойсь, торжковые,—прибавлял другой.

— А я думаю, купил в Апраксином,—острил лакей.

Иногда зрители отдавались назад и не смотрели на сцену, как будто там ничего не было.

— Что, верно соскучились? спрашивал фельетонист.

— Нечего смотреть: разговор там, — отвечал зритель райка.

— Да, теперь разговор,—сказали еще две шубы, облокачиваясь на стену и смотря в потолок.

— Игра!.. Игра!.. Савельич!—сказал мальчик в синей сибирке, обращаясь к соседу.

— Игра!.. Игра!.. повторили несколько голосов и все потянулись друг на друга; на сцену в это время входил десяток актеров, представлявших народ.

Этот прилив и отлив зрителей к барьеру повторялся очень часто и термин „разговор", обозначавший всякие речи без действия и „игра"—всякое действие без речей—сделались техническими; слово „разговор" служило самым лучшим оправданием посетителю райка в его зевании по сторонам.

Зрители этих поднебесных мест на выходили в фойэ, чтобы освежиться, в этом не представлялось особой надобности, так как продукты питания и освежительные прибывали сами в раек с быстротою молнии еще во время грома рукоплесканий.

Человек в сюртуке, на который пошло, вероятно, много трудов для его бесконечно-разнообразного заплатания, влетал на галлерею с камышевою корзиною, полною бутылок, и мчался по всему райку: он несся по скамьям, перескакивал через шубы, проходы, барьеры, ноги и даже иногда через головы зрителей.

— Кислы щи! кислы щи!—говорил он, носясь взад и вперед по райку.

— Сюда! Давай! Наливай! Почем? — раздавалось с разных сторон, с выражением полным важности, подобающей людям, платящим за свои потребности чистыми деньгами.

И бутылки быстро расходились по рукам, быстро сдавалась сдача, и еще быстрее уносилась корзина с пустыми бутылками в корридор и наполнялась новыми. Вслед за заплатанным сюртуком являлся какой-нибудь другой, например, решительно-грязный, желтый, нанковый, который разносил тот же самый напиток, только в новом приборе, а именно, в колоссальном графине. За ним приходил третий разнощик, который в одной руке держал корзину с яблоками..., в другой — поднос с двумя блюдечками, посреди которых выступали горки малинового и желто-грязноватого цвета.

Этот господин, далеко неодаренный быстротою первого продавца кислых щей, с холодною учтивостью предлагал свой товар: „яблоки" говорил он, выдвигая вперед корзинку и поводя глазами на смотрящих на яблоки зрителей, — „мороженное" продолжал он, выставляя поднос с блюдечками, — „смородиновое", „щиколадное", продолжал он, поворачивая при этом к зрителям то малиновую, то грязновато-желтую горку; но зрители оставались холодными к мороженному и не искушались яблоками,

а требовали кислых щей. Покупалась бутылка, горлышко ее приставлялось ко рту покупателя, а пока продавец сбывал другому, первый возвращал опорожненную бутылку и деньги. Редко, очень редко покупатель просил отсрочки; это бывало

Сцена из пьесы Н. Полевого „Дедушка русского флота“ (явл. XIII). Постановка 1840 г. С рисунка В. В. Самойлова

или просто для того, чтобы перевести дух, или в том случае, когда время высасывания влаги сходилось с поднятием занавеса. В последнем случае бутылка закупоривалась большим пальцем, а обладатель ее, налегшись на соседа, смотрел на сцену более или менее продолжительно, смотря по большему или меньшему интересу, представляемому декорацией и мебелью—и продолжал в тоже время орошение своих пылающих внутренностей.

В антракте между четвертым и пятым действиями,—рассказывает автор очерка,—моему соседу пришла в голову мысль, которую он немедленно и выразил, обратившись к валенковым сапогам:

— Как прозывается приставление-то? спросил он.

— Приставление-то... приставление,—повторяли, зашинаясь валенные сапоги... Да я и сам не вспомню.

— Что вы спрашиваете? спросил лакей.

— Да как прозывается приставление?

— Пьеса? заметил лакей, желая блеснуть своими познаниями во французском языке.

— Да-с, пьеса.

— Смерть Ляпунова, драма, — отвечал лакей таким тоном, в котором слышалось: „а вы, олухи, и этого-то не знаете".

— Смерть Ляпунова! я уж во вторых смотрю, — сказали валенковые сапоги.

— Во второй раз; вы верно часто бываете в театре — спросил я.

— Да как прийдется, а бываю; в будничный день не удается, ну а в праздник, как выберется свободное время, уж и пойдешь в театр.

В. В. Самойлов
1813 — 1887 г.

— Я вот, тоже в другой раз смотрю, сказал я — да все не возьму в толк, в чем дело: отсюда видно не очень хорошо. Не можете ли вы мне рассказать, в чем дело?

— Да в чем дело? повторил, как бы спрашивая сам себя, мой сосед: — в том вишь, что эта как бишь ее... да тут и не поймешь: все говорят, да говорят...

— Нет, понять очень можно, сказал лакей во фраке а, — вот я в третьи смотрю на эту пьесу, дело все понятное.

— Пожалуйста, расскажите, а то я смотрю, слушаю, а все плохо понимаю.

Да вот этот Ляпунов, что все говорит то... у него вишь жена Мария... а этот молодчик, что в зеленых штанах, это сын Ляпунова. Марие то он пасынок, она вишь влюблена в него, а с самим то ссорится.

— То есть с кем?

— Ну, с мужем.

Эти фразы, долженствовавшие объяснить мне содержание драмы, были брошены мне с некоторою небрежностью, вероятно,

Надежда Васильевна Самойлова 1821—1899 г.

с намерением заставить меня почувствовать глубокие сведения рассказчика и ничтожность перед ним моей персоны. По окончании рассказа я поблагодарил лакея, который с самодовольствием поглядывал на окружающую толпу... Так или иначе, а можно отдать честь фантазии лакея, который слепил из услышанных им в райке кусков драмы—драму совершенно новую [9]).

Этот зритель представлял собою совершенно новый, свежий элемент театральной публики. Несомненно, многие из них явились в Александринский театр впервые. Они никогда ничего или почти ничего не читали, по очень простой причине: так как больше половины из них были неграмотны и совершенно не были знакомы с „тонкостями" театра, до которых были охотники, так называемые, театралы,посещавшие театры несколько лет под ряд. Публика райка не имела возможности сравнивать и сопоставлять. Жалкие зрелища Александринского театра действовали на нее обаятельно. Нищенской сценической постановки, ветхих, но ярких декораций, пестрых обносков костюмов, крика актеров, шума толпы, грубых сценических эффектов, вроде пожара, разрушения и т. п. было вполне достаточно, чтобы создать неизгладимое впечатление в восприятии наивного зрителя.

Н. В. Самойлова в роли Кетли (Влюбленный рекрут). Рис худ. Тимма 1838 г.

В праздничные дни особенно на масляной неделе, в райке появлялись в изобилии пьяные, которых приходилось выпроваживать в часть при помощи квартального. Однажды

рабочий табачной фабрики Жукова поднял в галлерее пятого яруса в пьяном виде невообразимый шум, нарушил спектакль, а когда явился полицейский офицер, стал кричать на весь театр: „Караул! Режут! Пожар! Помогите!..“ Публика бросилась к выходам. Возникла паника, и только спокойствие артистов и режиссера Куликова предотвратило несчастие.

Ниже, на балконе в ложах, в креслах царствовали чиновники. Молодой чиновник предпочитал балкон, местам за креслами, чтобы не сидеть бок о бок с начальством, с их высокородиями и превосходительствами, расположившимися в девяти рядах кресел.

Его любимый идеал
Был Александр Марлинский,
Но он всему предпочитал
Театр Александринский.
Там пищу он давал уму,
Отхлопывал ладони,
И были по сердцу ему
И Кукольник, и Кони.

Этот благородный и высокоблагородный класс, составлявший отличительную и неотъемлемую принадлежность николаевского Петербурга и состоявший из молодых, с радужными надеждами, чиновников и убеленных летами и житейскою мудростью, скромнейший в своих департаментах, здесь, в Александринском театре, разгибал свою спину, становился человеком, любил поговорить о пьесе, поспорить об актерах и поддержать их славу частыми восклицаниями: „браво“ и „фора“, особенно при ловком падении в трагедии и при искусных пощечинах в комедии. Здесь только забывал он протоколы и отношения и наслаждался Полевым и Кукольником, которых после „Северной Пчелы“ и „Библиотеки для чтения“ почитал главным основанием русской литературы.

Молодой чиновник даже немножко либеральничал в театре, хлопая смелому водевильному куплету. За то надворные и выше вели себя скромнее, как полагалось чиновникам с весом.

Первые ездили в Александринский театр развлечься, вторые — отдыхать после тяжелого дня, проведенного за делами в департаментах. Последний больше любил дома в тесной компании „повинтить“, но, изредка, уступая просьбам жены и до-

чери, ехал скучать в театр. Этого степенного чиновника театрала превосходно сохранил нам Некрасов:

В неделю раз, пресытившись игрой,
В театр Александринский ради скуки
Являлся наш почтеннейший герой.
Удвоенной ценой за бенефисы
Отечественный гений поощрял,
Но звание актера и актрисы
Постыдным по преданию считал.
Любил пальбу, кровавые сюжеты,
Где при конце карается порок...
И слушая скоромные куплеты,
Толкал жену тихонько под бочок.
Любил шепнуть в антракте плотной даме —
(Всему научит хитрый Петербург) —
Что страсти и движенья нужны в драме,
И что Шекспир — великий драматург.
Но, впрочем, не был твердо в том уверен
И через час другое подтверждал.
По службе был всегда благонамерен,
Он прочее другим предоставлял.....

Но самою характерною публикою для Александринского театра были, по выражению Н. А. Полевого, „бородки", т. е. купцы, просто торговцы и сидельцы лавок, которые приходили в театр не иначе, как завив свои волосы a la мужик и в белых перчатках, чтобы слыть за людей „хорошего" тона. Сгибаясь в три погибели перед покупателем в Гостинном, Апраксином и Щукином дворах, здесь, все эти служители Меркурия чувствовали себя господами положения. Они любили бенефисы и безконечно длинные афиши. Для них был дорог каждый вершок афиши, всякий лишний акт пьесы. Они готовы были просидеть до завтра и очень жалели, что бенефис состоит только из восьми актов, из трех пьес и дивертиссемента. На имена авторов и переводчиков внимания не обращали, для них были важны и ценны заглавия одно чуднее и мудренее другого. Молодые купчики приходили в неописуемый восторг при появлении оголенной молодой актрисы. Полная, веселая Е. М. Левкеева, отличавшаяся в польке и качуче, без которых не обходился водевиль, была их любимицей. Ее осыпали цветами и букетами, как в итальянской опере дворянство осыпало зна-

менитых Виардо и Рубини. Купеческие дочки интересовались больше партером, чем сценою, а мамаши восхищались красотою и стройностью молодых актеров. Сами же почтенные „бородки" — были почитателями таланта Каратыгина, которого называли по имени и отчеству. Они обожали его громовой голос, его напыщенную декламацию, величавые жесты. В „народном дивертиссементе" любили, когда актер, изображая какого-либо Филатку, залихватски надвинув шляпу и прижав ладонь к правой щеке, молодецки пел:

Ах! Не белы снеги
во чистом поле
Забелелися...
Гуляй!

А. Е. Мартынов
1816—1860 г.

Залетали в театр и молодые гвардейские офицеры с целью подурачиться, выпить лишнюю рюмку в буфете, поскандалить, ошикать актера, устроить овацию любимице...

Рапорты о происшествиях в театре пестрят офицерскими скандалами, свидетельствующими об умышленном издевательстве над русскою сценою.

В течение короткой деятельности обаятельной В. Н. Асенковой, остававшейся недоступною для всех поклонников, так или иначе добивавшихся ее расположения, эти саврасы без узды преследовали артистку буквально изо дня в день. В одно из представлений компания офицеров, предводительствуемая одним кавалеристом, устроила артистке такой грандиозный скандал, что в него должен был вмешаться Николай. — „Ей пришлось выслушать самые непечатные циничные выражения", — вспоминал летописец петербургской сцены А. И. Вольф. — „Наконец она не выдержала, разрыдалась и убежала за кулисы".

Все это происходило не в Чухломе или Царевококшайске, а на сцене столичного театра.

Непременным элементом публики Александринского театра крепостной эпохи являлись и приезжие помещики средней руки, которые спешили позаимствоваться столичным вкусом для блага своих отдаленных губерний и уездов.

Литераторы в тридцатых и сороковых годах не посещали театр. Они совершили великий грех в отношении петербургской драматической труппы. Они старались всеми силами дискредитировать Александринский театр в глазах образованной публики, отзываясь о нем, как о театре неприличном, не комильфотном, где могут находить удовольствие не люди образованные и художественно развитые, а лишь гоголевские Держиморды.

П. И. Григорьев
Артист и драматург
1806—1871 гг.
С литографии

Все это стиннодворцы. В пятидесятых годах таланту Мартынова удалось вернуть русскую литературу в Александринский театр и, как знак примирения, в 1859 г. русские писатели дали торжественный обед в честь первого деятеля сцены. Адрес поднесенный Мартынову был покрыт именами, которые до сих пор составляют славу русской литературы. Разнокалиберная по своему составу публика Александринского театра, однако, отличалась удивительным единодушием как в изъявлении одобрения, так и порицания. Она приходила в театр усталая, утомленная за день, приходила с одним желанием повеселиться и помечтать. Отсюда проистекала ее снисходительность. За все хорошее она благодарила с энтузиазмом, а ко всему слабому, посредственному была до того терпима, что, по словам, Белинского, ошиканная ею пьеса или осмеянный актер уже решительно никуда не годились. В театре, и только в театре зритель этот находил минуты приятного отдыха. Для него Александринский

театр был почти единственным в области искусства источником радости, и тех, кто нес ему эту радость, любил пылко и восторженно. Когда играли его любимцы: Каратыгин, Дюр, Асенкова, Мартынов, в театре стоял гул и стон от рева, топанья каблуками, хлопанья и криков браво, фора и даже ура. Вообще это была публика очень шумная, бурно-настроенная. Быть в театре для нее было все равно, что быть в Пассаже, Гостинном дворе, или на гулянье у Кушелева-Безбородко или Излера.

Е. В. Гринева 1819—1887 г. В роли Елены „Велизарий“

У нее были свои нравы, свои понятия, привычки, по которым опытные театралы могли предсказать безошибочно все взрывы восторга, который она имела обыкновение выражать оглушительным хохотом, страшными рукоплесканиями, потрясавшими здание, подобно раскатам грома. Перечень сценических положений, при которых происходили эти взрывы, поэт Некрасов сохранил для потомства:

— Когда выходил на сцену актер, пользовавшийся известностью, или актриса, любимая публикою хотя бы за смазливенькое личико и востренькие глазки; когда действующие лица в жару увлечения исчисляли добродетели русского человека и выхваливали мощь русского кулака. В так называемых народных и патриотических драмах сочинителю стоило только доказать, как русский молодец побил одним кулаком сотни басурманов, чтоб произведение его увенчалось полным успехом. Когда же изобретательность его простиралась до того, что он представлял виновницею такого подвига простую русскую бабу (например, „Комедия о войне Федосьи Сидоровны с китайцами“, Н. Полевого), восторг публики не имел пределов; когда действующие лица били друг друга, подставляя одно другому ноги и палки и бегали один за другим по сцене с приготовленным кулаком; когда действующие лица целовались, обнимались, падали на колени, друг перед другом, и плакали; когда действующие лица кланялись друг другу в ноги; когда действующие лица разговаривали со сцены с актерами, поса-

женными в партере и в райке; когда действующие лица разговаривали с публикою; когда сын узнавал отца, мать — дочь, брат сестру и наоборот; когда у которого нибудь из актеров случайно сваливался с головы парик, отклеивались усы, борода, бакенбарды; когда актер, ставший в тупик, от незнания роли устремлял умоляющий взор на суфлерскую будку и оттуда вдруг раздавался по всему театру глухой и сиповатый голос суфлера; когда хвалили хорошенькую актрису под видом лица, которое она изображала; когда пели куплеты вроде следующих

Ужели должен я страдать,
Ужели мой удел — могила?
Как догадаться, как понять,
За что она мне изменила.
Я угождать старался ей,
Любил так страстно, так глубоко,
И даже пред свиданьем к ней
Читал романы Поль-де-Кока.

Е. М. Левкеева
С 1845—1881 г.

Были еще приметы, говорит Некрасов, по которым восторг публики легко было предугадать также безошибочно, именно: когда пелись куплеты, направленные на жен, судей, вдов, докторов, мужей, предметы издавна составляющие исключительную тему русских водевильных куплетов, когда смеялись над философией и вообще ученостью и произносили невпопад и некстати термины, употребляемые наукою, которые всегда казались в высшей степени достойными смеха образованных зрителей, когда кашляли, сморкались на сцене, запинались и хохотали, делали угрожающие движения и кислые рожи [10]).

Другой свидетель эпохи дополняет эту замечательную картину еще более любопытными штрихами. По его словам, пу-

блику Александринского театра можно было разделить на верхнюю и нижнюю, разумеется, кроме исключений, иногда довольно значительных, но незаметных в общей массе. Из его интересного описания видно, что верхняя публика чрезвычайно любила вопли, завывания, убийства, сражения, истерический

Одна из лож в Александринском театре во время спектакля — зрители „из купеческого звания“
Зарис. худ. того времени („Гудок“ – 1859 г.)

хохот первых трагиков и даже просто драки, пинки, паданье вверх ногами и всевозможные ругательства. Она громко хохотала, когда угнетенная невинность душила злодея, когда актер, предварительно взъерошивший свои волосы, после дикого монолога со всех ног грянется об земь или забьет в ладоши и поползет по полу с нечеловеческим ревом. При слове м о ш е н н и к публика эта аплодировала с неистовым восторгом, при слове с в и н ь я разражалась оглушительным стуком и криком. Это составляло для нее апогей, nec plus ultra драматического эффекта. Она понимала только громкие выражения печали и радости, не входила в тонкости сюжета и любила одни сильные сцены. Во время пьесы она кашляла, чавкала, сморкалась, отдувалась во всеуслышание и заводила нецеремонный спор со своими соседями. Она приходила в театр раньше всех,

любила сидеть долго и по окончании пьесы вызывать актеров. Нижняя публика также любила паденья и оплеухи, но не хотела признаться в этом и аплодировала им не с таким шумным восторгом, как верхняя. Ей очень нравились пьяницы, красные носы, глупые слуги, парик, надетый задом наперед, прятанье под столом, танцующие старики и любезничанье старух. Любимыми пьесами ее были те, где актер выходил евреем, чухонцем, татарином. Если же в какой нибудь пьесе мужчина играл женскую, а женщина мужскую роль, то восторг ее не знал границ. Она приходила также в экстаз, когда актриса раздевалась на сцене, потолику, поколику это допускается приличием или когда она по пьесе ложилась спать. Танцы также нравились этой публике, в особенности галоп и полька. Она также была очень довольна, когда в пьесе были характерные роли булочника, извозчика, будочника, квартального, титулярного советника, майора, ухажера или какого-нибудь замечательного лица петербургского мира. Она выходила из себя, когда актер выразительно крякал, глядя на актрису или сложив вместе кончики пальцев, целовал их с громким чмоканьем и говорил: ах ты мой душеночек. Когда жена целовалась не с мужем или муж не с женой, когда лакеи пересмеивали господ или обходились с ними на дружескую ногу. Обращение актеров к публике возбуждало в ней неописанный восторг; но верх ее блаженства составлял какой-нибудь сальный куплетец с двусмысленным окончанием, грязненький каламбурец, сделавшийся еще грязнее от интонации и жеста актера. Она также очень любила кричать „фора“ и вызывать по десяти раз своих любимцев. Часто, если ей что-нибудь особенно нравилось, она вызывала актеров в средине пьесы, прерывая ее ход, не обращая внимания на затруднительное положение остающихся на сцене лиц. Иногда до трех и даже до четырех раз заставляла повторять известный куплетец, который, разумеется, всякий раз приправлялся новой солью для удовольствия почтенной публики. Любимые пьесы ее — водевили, тогда как верхняя публика любила больше драмы; верхняя больше трогалась, нижняя увлекалась, верхняя заставляла улыбаться, нижняя — досадовать [11]).

Поведение зрителя Александринского театра вызывало постоянные сетования критики. Ни в одном театре не было столько шума, криков, вызовов и скандалов, как в Александринском театре за период тридцатых—пятидесятых годов.

Критика указывала, что такой образ поведения публики есть тормаз Александринского театра, что именно в силу этой причины театр топчется на месте, совершенно упуская из виду, что другою публика эта, не получившая ни воспитания, ни образования, ничего не читавшая, ничего не видевшая, — быть не могла.

— Конечно, зритель платит деньги, но это не должно ему давать право шуметь и кричать во все продолжение спектакля

Зрители „мест за креслами“ в Александринском театре
С рисунка художника Тимма
(„Листок для светских людей“—1846 г.)

и во всякое время требовать такого-то, или такую-то, — писал Раф. Зотов. — Он вовсе не делает им ни милости, ни чести. Он только заставляет всякого благонамеренного зрителя сожалеть о заблуждениях нынешних молодых людей... Велизарию только что выкололи глаза, — вдруг толпа крикунов, которым операция эта очень понравилась, требует появления Каратыгина. Как же ему вытти? С закрытыми глазами? Да ведь вызывают Каратыгина, а не Велизария, и все знают, что Каратыгин хорошо видит. Что же? С открытыми? Еще хуже. Эти же

господа закричат: э! да он видит! Операция не удалась! Остается вздыхать и желать каких-нибудь советов или мер, чтобы прекратить это молодечество, которое ничего не доказывает, никому не приносит пользы, а делает одни беспорядки [12]).

Эта публика пугала русского писателя, испугала Гоголя, который после первого представления „Ревизора" мечтал о заграничной поездке, чтобы рассеять жуткое настроение, навеянное „гидрой Александринского театра, сиречь публикой", испугала много позже Чехова, который после позорного провала этою же публикою „Чайки" бежал из столицы, чтобы забыть навеянный ею кошмар.

Это положение вызывало у передовой критики безнадежный взгляд на театр.

. . . Публика Александринского театра также останется верна своим вкусам и привычкам, как сценическая литература своей пустоте; за то в глазах людей, не принадлежащих ни к этой литературе, ни к этой публике, та и другая должны получить значение определенное, утвержденное, бесспорное. Эти люди уже ничего не будут ждать ни на что не будут надеяться и навсегда перестанут следить за этой литературой, которая держится только посредственностью и без нее должна умереть [13]).

Эта публика была настолько характерна, что нравы ее постоянно занимали фельетонистов, юмористы посвящали ей не мало внимания, даже художники не оставили ее вне поля своего зрения.

Известный рисовальщик Рудольф Жуковский зарисовал эту публику в интереснейший момент разъезда из театра.

Вот чета толстого купца с толстою купчихою, которая переходит через улицу: как дружно, как согласно они зевают. Вероятно, бенефисная трагедия навеяла на них такую непреодолимую скуку. А вон направо идут по троттуару мимо здания Публичной Библиотеки два дородных господина, из которых один с почтенной бородкой; посмотрите, в каком они восторге, как горячо размахивают руками: видно, что на них произвел сильное впечатление трагический актер, и что он порядочно еще подогрел свой восторг в буфете. Вон, левее еще группа, в которой виден горячий энтузиаст театра; посмотрите на его грозный вид, на его сжатые кулаки: вероятно, представляет он сцену Ляпунова; перед ним, нюхая табак, стоит смиренный господин, с терпением его выслушивающий. Награда за это

Василий Андреевич
КАРАТЫГИН
1802—1853
В роли Гамлета—портрет работы худ. Гау

терпение будет чай или ужин в какой-нибудь ресторации, куда ведет его восторженный поклонник Мельпомены. А вот там, немножко подальше за фонарем, молодой человек любезничает со скромной швейкой и нежно ласкает ее за подбородок.

Критик и публика Александринского театра (Фаддей Булгарин и гостинодворцы) С рисунка худ. Р. Жуковского

Вероятно, остроумные куплеты и каламбуры водевиля вроде „Титулярные советники" Кони возбудили в этом молодом человеке такие нежные чувствования... [14]).

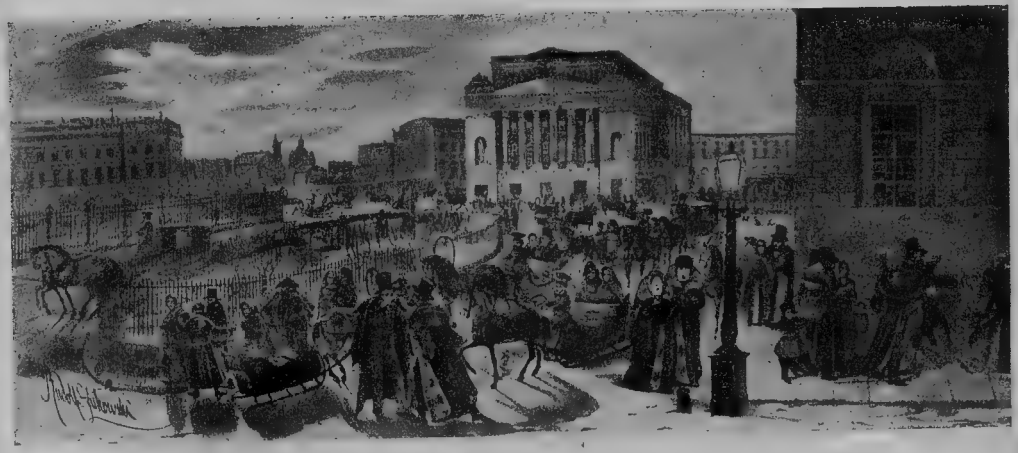
Любопытно, что на первом месте Р. Жуковский изобразил пьяного, которого полиция увозит из театра, но обер-полиц-

мейстер, несмотря на двукратное разрешение цензуры, не допустил печатания листа в таком виде. Он уверял художника, что в Петербурге этого нет.

— Ведь вы на русской службе! А срамите русских! — говорил обер-полицеймейстер.

Менялись с годами общественные настроения, видоизменялся репертуар театра. От водевиля с Асенковой, патриотической драмы с Каратыгиным, бытовой комедии с Мартыновым театр прошел путь через мелодраму с Самойловым, через оперетту с Лядовой, через „Крыловщину" с Савиной, но публика в массе оставалась все тою же. Купечество, среднее чиновничество составляли главное ядро, как и прежде. Эта публика была неизменным двигателем его художественной жизни почти весь девятнадцатый век.

Сцена из драмы „Параша Сибирячка" в постановке 1840 г.



Разъезд из Александринского театра после спектакля
Рисунок Рудольфа Жуковского — 1843 г.

III

Первое время спектакли в Александринском театре шли с перерывами, не каждый день, так как нормальное течение репертуара было невозможно по недостатку декораций и вследствие незаконченной машинной части. Театр первое время стал приютом для всех трупп, но главным образом для балетной. Балет был любимым зрелищем Николая, который не пропускал ни одного выдающегося спектакля. За ним, конечно, тянулся двор, гвардия, и на „Сильфиду", „Деву Дуная", „Восстание в Серале" в Александринский театр съезжался, как тогда писали, „цвет аристократического общества". Партер наполнялся блестящими офицерскими мундирами всех гвардейских полков. Все стремились в балет, по уверению Рафаила Зотова „с более или менее порнографическими целями" и находили особенное удовольствие любоваться „полускромными позами полуобнаженных полудевиц". При этом, по воспоминаниям одного из театралов, постоянного участника этих спектаклей, мимика офицеров из партера со сценою, с балетными артист-

ками была доведена до утонченности [15]). Этот любопытный штрих окончательно устанавливает определенный характер балетных спектаклей в Александринском театре.

В 1836 году труппа императорских театров была разделена на оперную и драматическую. 27 ноября 1836 года после перестройки открылся Большой театр и балет с оперою перешли в новый, великолепно отделанный театр. Хозяином же Александринского театра сделалась драматическая труппа. С этого времени фортуна отвернулась от Александринского театра, и администрация все свое внимание перенесла на Большой театр. Драматическому театру был дан самый негодный оркестр, старые избитые декорации и костюмы, обноски оперной труппы.

—В драматические представления никто не стал ездить. Мы только и видели полные театры во время святок и на сырной неделе, когда наша публика, торгующая в рынках, была свободна,—записал в своем дневнике инспектор драматической труппы Храповицкий [16]).

Этой „торгующей в рынках" публике, о которой не без некоторого пренебрежения говорит Храповицкий, суждено было стать хозяином Александринского театра, диктовать ему свои требования, водворить в нем свои вкусы и порядки, и далеко не те, которые раньше господствовали в драматическом театре, установленные дворянством. Придя в театр без литературного багажа, без театральных традиций, без предвзятых мнений, без светских условностей — публика эта принесла в театр непосредственность восприятия, ненасытную жажду зрелища, нетребовательность вкуса, порой удивительную неразборчивость.

Она совершенно игнорировала французскую классическую трагедию и комедию, в которой содержанием являлась „светская жизнь", выраженная на сцене блестящими диалогами, напоминавшими пустую болтовню „великосветских гостинных". Ее влекла мелодрама, с ее прямолинейностью, угловатостью, с ее ужасами, с ее сплетением невероятных случайностей, с велеречивыми монологами, т. е. драма, в которой героями являются простые смертные люди, хотя и поставленные драматургом в исключительные обстоятельства, а также веселый, глупый водевиль, с русскими тяжелыми каламбурами, остротами, в котором все же попадались штрихи, напоминавшие о русской жизни.

Первые годы существования Александринский театр поневоле должен был пользоваться репертуаром, полученным в наследство от дворянского Малого театра, но который, как мы уже заметили, у публики Александринского театра успехом не пользовался. Сборов не было. Получался своего рода ре-

Агент III отделения и редактор „Северной Пчелы" Ф. Булгарин и его начальник генерал Дубельт — душители Александринского театра
С рисунка худ. Р. Жуковского, не пропущенного цензурой того времени

пертуарный кризис. Для новой публики не было пьес, которые бы удовлетворяли ее требования. И репертуарный голод, видимо, был до такой степени ощутим, что не в шутку занимал дирекцию. Директор театров, министр двора и сам Николай уделяют ему внимание. Николай рекомендовал метод заказа пьес на определенные темы „почтенным благонамеренным литераторам, зарекомендовавшим себя талантами на поприще театральном". Гедеонов указывал, что почтенные литераторы, писавшие для театра в предшествующее царствование, посте-

пенно отошли от театра, а из пишущих остались люди наименее одаренные. — „К тому же, как люди, принадлежащие к высшему классу, — писал директор в своем докладе, — писатели эти едва ли согласятся писать для народного театра, вопреки своему эстетическому вкусу". Гедеонов выдвигал для оживления драматургии вопрос „о повышении и приведении в наилучшее устройство денежной оплаты авторов и переводчиков", как меры, могущей вызвать к жизни новых авторов, пожелавших писать для сцены.

Ни тот, ни другой, ясно не разрешали вопроса, который крылся отчасти в плоскости, хорошо известной и Николаю и директору театров.

— Я не знаю, — писал Гоголь, задумав писать комедию, — отчего я теперь так жажду современной славы. Вся глубина души так и рвется наружу. Но я до сих пор не писал ровно ничего... Уже и сюжет было на-днях начал составляться; уже и заглавие было написалось на белой толстой тетради: „Владимир 3-ей степени", и сколько злости, смеху, соли. Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит. А что из того, когда пьеса не будет играться. Драма живет только на сцене; без нее она, как душа без тела. Какой же мастер понесет на показ народу неоконченное произведение? Мне больше ничего не остается, как выдумать сюжет самый невинный, которым сам квартальный не мог бы обидеться".

И Гоголь бросает писать комедию „с правдой и злостью" и находит самый невинный сюжет: начинает писать „Женитьбу".

Но даже самый невинный сюжет в николаевское царствование подвергался нередко гонению. Самым невинным сюжетом мог обидеться квартальный, а уж этого было достаточно для столкновений с III отделением.

В водевиле П. Каратыгина „Булочная" невинные куплеты:

Сам частный пристав забирает
Здесь булки, хлеб и сухари

возбудили негодование пристава Василеостровской части. Пьесу едва разрешили печатать.

Цензура свирепствовала во всю. Цензурные уставы были составлены так, что давали цензорам полную свободу их толкования. При том цензурная практика покоилась еще на

целого ряда дополнениях к уставу, на циркулярах, на распоряжениях администрации, на вторжениях посторонних ведомств, не говоря уже о том, что сам Николай постоянно вмешивался в дела театральной цензуры, и вмешивался по пустякам.

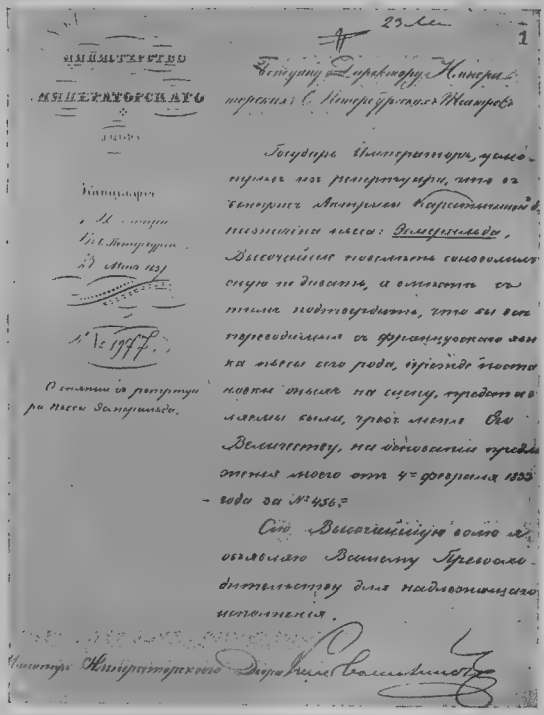
Драматург не знал о чем ему писать. Все подлежало „заботливой" опеке III отделения. Внутренняя жизнь страны, чиновничество, двор, армия, полиция, купечество, вопросы брака, семьи были областью запрещенною для серьезной мысли; чтобы касаться этих вопросов нужна была особенная изворотливость или какой либо необыкновенный счастливый случай. Начальник III отделения генерал Дубельт рекомендовал театру рисовать картины высокого и отказаться от показа публике явлений низости и разврата. Цензор Ольдекоп давал рецепт драматургу неизменно показывать добродетель вознагражденною, а порок наказанным. Иначе, по его мнению, театр становился презренным и опасным.

Как видим, цензура свои права простирала слишком далеко и выходила уже из пределов, поставленных уставом. Она начинала судить и ставить свои понятия о нравственности, о пороке, преступлении...

В тридцатых-пятидесятых годах цензура ставила рогатки и Гоголю, и Пушкину, и Островскому, и Лермонтову, и Тургеневу, и Писемскому, и Щедрину, и Потехину, пытавшимся своими драматургическими произведениями оживить русский театр. — Какой ужас! — восклицал, вспоминая жуть драматической цензуры А. В. Сухово-Кобылин—надеть пожизненный намордник на человека, которому дана способность говорить!

Цензура заставляла драматурга изменять завязки и развязки, имена, эпохи, лишая пьесу порой всякого смысла, делая ее совершенно неузнаваемой. Например, переделка романа Гюго „Собор Парижской богоматери" подверглась такой цензурной кастрации, что от произведения Гюго ничего не осталось. Вместо Собора Парижской богоматери, декорация должна была представлять Антверпенский магистрат, куда скрывается Эсмеральда. Духовное лицо было превращено в светское — в синдика. Фебус, развратный по роману молодой человек, был превращен в нравственного и платонически влюбленного. „Возмущений на сцене никаких не представляется" — докладывал императору министр двора Волконский.—„В четвертом действии говорят о намерении цыган освободить Эсмеральду из магистрата, в котором она находится, не по распоряжению прави-

тельства, но вследствие похищения ее Квазимодо. Окончание пьесы благополучное. Эсмеральда прощена, а порок, в лице синдика Клодо Фролло наказан. Вообще, в пьесе и в разговорах действующих лиц соблюдено должное приличие, сообразное

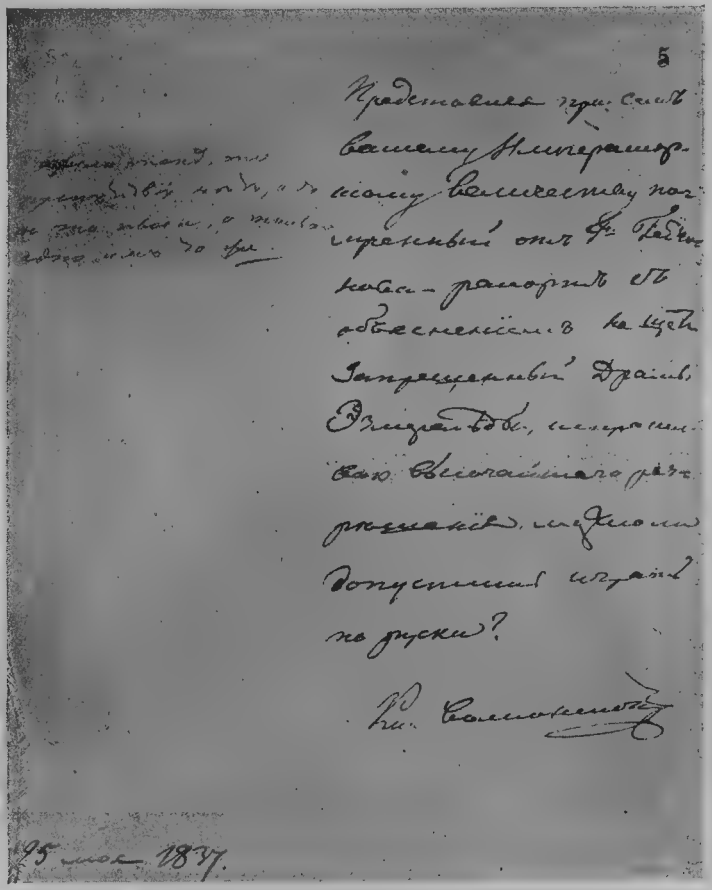


Объявление министра двора директору театров Гедеонову, о запрещении Николаем — давать драму „Эсмеральда“ на театре 1837 г.

с духом русского народа“. На докладе Николай написал: „ежели так, то препятствий нет...“ [17]).

Иногда одно упоминание в пьесе того или другого имени вызывало сильнейшее раздражение цензуры. В 1839 году она запретила одноактную комедию „Обед у Барасса“, переделан-

ную с французского Н. Полевым. Содержание пьесы сводилось к попытке артистки Лоретта спасти своего мужа, арестован-



Министр двора испрашивает разрешение Николая играть „Эсмеральду“ на русской сцене. На документе резолюция Николая: „Ежели так, то препятствий нет, ибо не та пьеса, а только одно имя“

ного за то, что он публично осуждал Директорию. — „При виде этой пьесы, — писал цензор Ольдекоп, — волосы мои

стали дыбом. Возможно ли, что сочинитель русский изберет подобную пьесу для перевода, что мы в заглавии находим имя одного из чудовищ французской революции, имя Барасса, цареубийцу, подавшего голос свой за умерщвление Людовика XVI. И чему может послужить это, познакомить наш добрый русский народ с выражениями революционными „равенство, свобода"... Государь и отечество — вот священный обет русских. Да сохранит нам бог единодержавие и удалит нас от всех бредней конституционных держав"... [18]).

С 1848 года цензура впала в бешенство. Николай стал еще подозрительней. Он приказал снять со сцены Александринского театра Шиллера и Бомарше, прочитывал каждое новое драматическое произведение и всячески поощрял насаждение патриотического репертуара, воспитывавшего зрителя Александринского театра в интересах самодержавия. Он хотел, чтобы театр служил тому же, чему служила и „Северная Пчела", в которой Ф. Булгарин писал в 1848 году:

— „Мы русские должны быть совершенно спокойны в упование на бога и в неограниченной любви, преданности и доверенности к нашему мудрому правительству, отечески пекущемуся о благосостоянии России. Под сенью российского престола, воздвигнутого бессмертным Петром, честь России и благо русского народа останутся навсегда неприкосновенными" [19]).

И Александринский театр не отставал. На сцене его явился „Минин" А. В. Висковатого, выдержавший в сезоне наибольшее количество представлений. Идею пьесы можно выразить словами героя „не бывать русскому царству без царя православного". В заключительном монологе, Минин, которого играл, конечно, Каратыгин, обращался к зрителям:

— Братья, русские люди, будущее в руце божией. Наше дело — отслужить государству по силам и совести, как служили наши отцы и деды, да не укорят нас ни дети, ни внуки, ни други, ни недруги. Русского имени не посрамим. Там, чем господь благословит, а уж за веру отцов, за дом царей и за честь свою дружно постоять сумеем. Управлялась Русь с чужеземщиной, да и теперь поуправится".

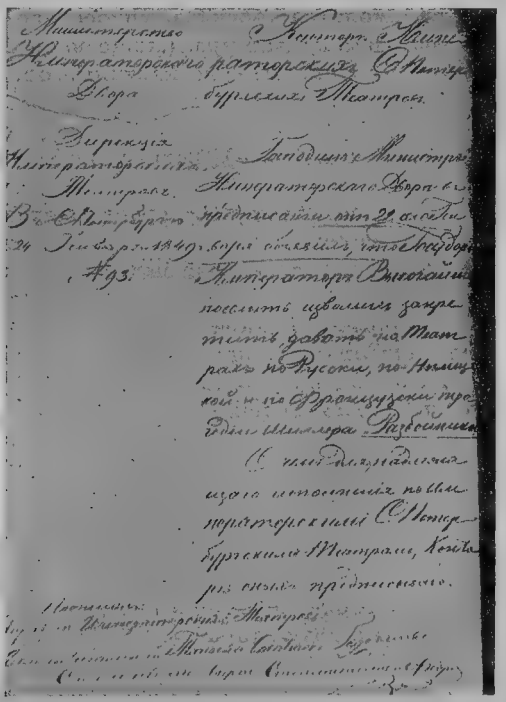
Это была самая настоящая агитация самодержавия.

При падении занавеса должен был играться оркестром гимн, но трусливый Николай не разрешил, боясь пересола.

В другой пьесе, имевшей еще больший успех, чем пред-

шествующая, программа Александринского театра дана с еще бо́льшей полнотою.

Содержание пьесы несложное. Унтер-офицер Старичков умирает во Франции в плену, сохраняя на груди изодранное



Предписание министра двора — директору театров Гедеонову о том, что Николай запретил давать на театре трагедию Шилле́ра „Разбойники“ на русском, французском и немецком языках
1849 г.

в бо́ях знамя. Перед смертью он передает его товарищу, который, возвращаясь из плена, сообщает о подвиге Старичкова. Конечо, о подвиге узнает царь, а купечество принимает участие в судьбе матери храброго солдата. Здесь на

сцену выступает купец, городской голова, представитель буржуазии:

— Благословенна родина наша. Благословенны будьте обычаи предков наших. Не хитрой премудрости учат нас с измалу, а веровать в господа бога всей душой, да чтить царя православного. Теплая молитва богу за милосердие его к нам, а русскому царю..... Все кричат ура. („Спасенное Знамя" Анца).

По пьесе, в заключение первой картины, оркестр должен играть гимн. Но Николай опять его вычеркнул. Дело в том, что в апреле 1848 года на сцене Александринского театра была дана патриотическая пьеса Великопольского (Ивельева) „Память Бородинской битвы" — сельская картина 1839 года. При представлении ее случилась „пренеприятная история". После горячего патриотического монолога Каратыгина не раздалось ни одного хлопка, артист не был вызван, а после падения занавеса в театре воцарилось гробовое молчание. Это был совершенно необычно для нравов Александринского театра. Николай потребовал от дирекции ответа: „почему так случилось?". Дирекция объясняла, что Каратыгин был не в ударе, что среди зрителей было не мало врагов автора, а сам драматург причину видел в том, что „достоинство сочинения не соответствовало величию предмета". Однако эти объяснения Николая не успокоили, и, как человек крайне подозрительный, он даже в таком случайном обстоятельстве видел враждебное отношение, своего рода оппозицию, и до некоторой степени старался быть осторожным. Таково же было поведение и цензуры в 1848 году, которая опасалась перегнуть палку. По этой причине она в 1848 же году запретила пьесу такого признанного александринского драматурга, как Н. Кукольника „28 января 1725 года", написанную еще в 1836 году, „так как, изображая настроение верноподданных в минуты предсмертной болезни Петра, крайне восхваляет императора и возносит его дела на всех поприщах, что в переживаемое время выставлять перед обществом неуместно, как самодержавного владыку".

В том же 1848 году театр особенно ревностно оберегал и защищал дворянство, вычеркивая из пьес все недоброжелательные отзывы о сословии. Так из водевиля „Гаврила Михайлович Будоражин или Сват — Прокурат услужить очень рад" театр вычеркнул следующую сцену:

Будоражин — Да я тебе говорю, что это такой будет зять, что прелесть.

Тронников — И он дворянин?

Будоражин — Нет, из обер-офицерских детей. Да это что, пустяки! Он надует лучше всякого дворянина. Умен, удивительно умен!

Вычеркивает, потому что слова эти могли вызвать „рукоплескания зрителей непривилегированных классов, чему

Обложка журнала „Пантеон", в котором нашла всестороннее отражение жизнь Александринского театра за первые четверть века

было уже несколько примеров, и, таким образом, оскорблялась другая часть публики. По обстоятельствам же времени, (1848 год) оно имеет еще более значения. По воззвании государя дворянство со всех концов России поспешило выразить чувства преданности к престолу и потому не время в театре,

назначенном для удовольствия, раздражать целое сословие пустою фразою“ [20]).

Тридцатые годы, когда начинал свою деятельность Александринский театр, были годами расцвета русской художественной прозы — пушкинской и гоголевской. Великий поэт первый положил прекрасное начало, первый оставил возвышенные сферы и без фигурных украшений стал воспевать действительность:

.....песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломаный забор.

В сороковые годы русский роман совершенно изменил и формы, и содержание. Он обратился к жизни, старался дать картину русской действительности.

Остроумный бенефициант (П. А. Каратыгин) Карикатура М. Л. Неваховича – 1848 г.

Театр же занимался только тем, что копировал французский подлинник и преподносил зрителю не жизнь с ее сложными и многообразными явлениями, не обрисовку характеров и среды, не рисовал наши нравы и образ жизни, не вскрывал противоречия жизни, а кормил публику произведениями, в которых, по удачному выражению Белинского, общество наше так же было похоже на русское общество, как и на

арабское. Пьес серьезных, вдумчивых репертуар Александринского театра в тридцатых-сороковых годах почти не знал. Трудно назвать с десяток пьес, в которых с художественным талантом и правдивостью отразилась русская жизнь эпохи. Не являлось ни одного таланта, который бы смог и сумел придать драматическому театру необходимую творческую полноту и общественный смысл. Грибоедов, Гоголь бросили только семена, но урожая не было. Театр Гоголя и Грибоедова заглох среди драматургических плевел. Русская сцена все еще продолжала рядиться в размалеванные, разолоченные лохмотья, продолжала оставаться в плену обветшалых традиций.

Гамлет, покупающий дрова. Карикатура Н. А. Степанова на В. А. Каратыгина 1848 г. С литографии

Театр бежал от жизни, окружил себя подозрительными личностями и в конце концов очутился в когсения быть заподозренным в принадлежности к III отделению к своре Булгариных, Полевых и Кукольников.

тях театральной бюрократии с одной стороны (дирекция императорских театров) и в жутких объятиях III отделения, с другой. И Герцен был совершенно прав, когда писал, что русский театр до такой степени нечистоплотен и загажен, до такой степени проникнут крепостничеством и жандармскими настроениями, что честному русскому литератору итти туда крайне рискованно без опа-

— Трудно победить чувство грусти, когда вспоминаешь, что было играно. Всякое искусство, всякая наука, всякий журнал, всякий театр принесли из своего годового похода какой-нибудь трофей... Один Александринский театр ни со щитом, ни на щите, однако, по прежнему веселый и беспечный, точно как будто ему и в жизнь не должна была притти ни одна серьезная

мысль, — с грустью заканчивал критик годовой театральный отчет [21]).

Серьезного значения своей драматургической деятельности писавшие для театра не придавали, и даже такой поставщик Александринского театра, как Полевой, признался, что театр был для него только баловством, отдыхом после настоящей работы. Работали больше из любезности, по знакомству с артистами, для бенефисов, получая в вознаграждение от актрис сладкие улыбки, от актеров булавки. Являлись литераторы — спекулянты, набившие себе руку на переводах с помощью словарей. В обиход театра попадал всякий хлам и, отравляя репертуар, губил актеров и публику. Многие актеры сочиняли пьесы сами и никогда не было такого обилия драматургов из актеров, как в рассматриваемую эпоху. Они знали хорошо сцену, умели использовать уже испробованные сценические приемы, и пьесы их, не блещущие литературными достоинствами, выгодно отличались сценичностью.

Бенефисная система окончательно парализовала возможность какой бы то ни было линии художественного репертуара и последний представлял крайнее разнообразие и пестроту, которыми в другие эпохи никогда не отличался. Остатки классической трагедии и рядом волшебные романтические представления; патриотическая драма с воеводами, живущими в правде и страхе божием, богобоязненными родителями, послушными детьми, честной и преданной дворней, храбрыми солдатами мирно уживалась с чудовищной немецкой драмой, составленной из сентиментальных пошлых эффектов; русские пьесы с песнями и плясками, народными дивертисементами чередовались с Шекспиром, Шиллером и Мольером; бесшабашный водевиль не ссорился с салонной комедией; проблески натурализма уживались с дикими условностями старого театра. Критика валила вину на то, что мнением завладел городской обыватель, неразборчивый, неграмотный, под вкусы которого старались подделаться драматурги. Пришло время, когда „партер даже не может противиться райку, а не только управлять им“ [22]).

„Патриотическое“ направление являлось основным стержнем репертуара, а Кукольник и Полевой властителями дум и чувств публики Александринского театра.

Тот и другой строили свои патриотические драмы на исторических сюжетах и взгляд у обоих на историю был совер-

шенно одинаков. Они полагали, что достаточно взять эпоху, как раму, вставить в нее несколько придуманных и действительно исторических лиц, вставить, без участия их в действии, без характеристик — и драма готова. Они влагали в уста героя свои излюбленные мысли, заставляли вращаться около героя все действие, абсолютно произвольное, неимеющее драматической связи с главною мыслью и с задачею драмы, которой собственно и не было. Критика не особенно ценила и того и другого и только Булгарин уверял, что „Полевой мог бы стать Мольером", а Р. Зотов о Кукольнике писал, что „он дойдет до всемирной славы, что он будет русский Шиллер и Шекспир".

Н. А. Полевой
1844 г.
Карикатура В. Тимма
С литографии

Сам Кукольник однажды со всею откровенностью высказался о своем творчестве, о его содержании:

— Одна только любовь к отечеству, царю и святыне составляют единственные, но зато богатые, роскошные сюжеты народной драмы. При этом, верен ли драматург истории, для Кукольника было безразлично.

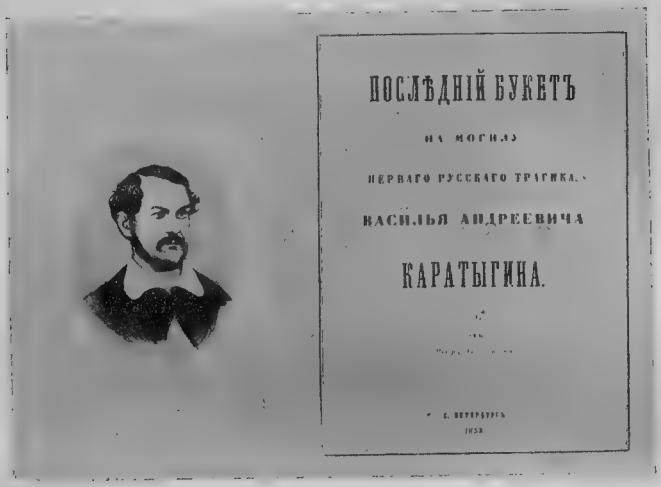
— Я хочу видеть в драме чувство, жизнь, даже лучше, лиризм, нежели холодный разговор, хотя бы он был и архиверен с историей и с характером народа.

Кукольник был фаворитом гостинодворцев и апраксинцев, охотников до риторики и до движенья в пьесе, понимая под словом движение, появление войск, сражения, звон колоколов, рукопашный бой, пальбу, — вспоминал летописец, петербургской сцены А. Вольф.

Пьесы Кукольника „Рука всевышнего отечество спасла", „Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский", „Князь Даниил Дмитриевич Холмский", „Иван Рябов, рыбак архангелогородский", „Деньщик" и другие — посвящены трескучему возвеличению самодержавной России. По замечанию Турге-

нева, и совершенно справедливому, они не имели ничего русского.

Народность Кукольник понимал в безпредельной преданности и рабском повиновении самодержавию. И вся задача драматурга сводилась к одному: фейерверком фраз и эффектов,



Обложка стихотворной брошюры, выпущенной в свет вскоре после смерти знаменитого трагика

звоном колоколов, торжественностью зрелища огорошить и усыпить сознание рядового зрителя, остановить поток новых идей. Он воспевал в своих драмах патриархальную добродетель, семейные устои, как основу русской жизни, веру в божественный промысел и любовь к престолу.

Пьеса „Рука всевышнего отечество спасла" так пришлась по душе Николаю, что Кукольнику была оказана „необыкновенная" честь для русского литератора: в Зимнем дворце он был удостоен аудиенции.

Кукольник писал пьесы и к случаю. В 1854 году на подвиги русского флота он сочинил драматическое представление „Морской праздник в Севастополе". Незатейливое и ничтожное содержание служит связью тех отдельных эпизодов, в которых показаны картины, как у разных людей и в различных видах появляется любовь к родине. Здесь есть и мичман, с жаром

говорящий о славе и подвигах, и изувеченный воин, приходящий в отчаяние от невозможности принять участие в боях и старый солдат, с юмором рассказывающий о подвигах моряков и т. п. Вся пьеса состояла из „патриотических" возгласов.

Пьеса постоянно заканчивалась искусственной манифестацией и пением гимна в зрительном зале. Николай предполагал таким путем поднять настроение общества, пришедшего в уныние от позора, с которым протекала война.

В пьесе актера Александринского театра А. П. Славина занимавшегося больше, как ни странно, сочинением книг „духовного содержания" — „Гаврила Ив. Михляев, казанский купец и фабрикант" рассказывается о том, как русский купец дал

„Памяти В. А. Каратыгина"
Шекспир встречает артиста, гений славы держит над его головой венок. В виньетках типы, созданные на сцене Каратыгиным
С гравюры 1854 г.

царю Петру два миллиона и отказался от дворянства, которое пожаловал ему Петр. Герой пьесы говорит в заключение:

— О, с таким царем чего не сделают русские (надо конечно подразумевать: русские купцы). В огонь и в воду за него, избранника божия! Велика судьба твоя, Русь православная! Столетия

А. М. Степанова в роли Пеки—„Бронзовый конь“ Обера 1819—1838 г.

процветешь ты, и столетиями будут греметь русские люди „ура“ в честь и славу дома Романовых... (Оркестр играет гимн).

Читая эти строки, как и вообще рассматривая репертуар эпохи читатель лишний раз может убедиться, что аполитичность театра и в частности Александринского театра — есть не более не менее, как пустая болтовня, лиц абсолютно незнакомых с историей театра.

Услуги принимали иногда комический характер, забегая вперед событий. Лишь только началась война, актер Григорьев уже сочинил патриотическую военную драму „Русские на походе к Турецкой границе“. III отделение препроводило пьесу министру двора, а тот дал ее на прочтение Николаю, который „изволил отозваться“, что „настоящее время, когда военные действия не ознаменовались еще никакими блистательными важными успехами, пьеса Григорьева несколько похожа на самохвальство преждевременное“.

Так актеру Григорьеву и не удалось получить бриллиантового перстня.

Не менее любопытен другой драматург, сохранивший свое имя в истории Александринского театра, инвалид 1812 года генерал И. Н. Скобелев, комендант Петропавловской крепости, про которого А. И. Шуберт в своих воспоминаниях рассказывает, что встретившись с Белинским, он сказал: „скоро ли к нам, я для вас тепленький казематик приготовил“. Этот николаевский драматург, прошедший по всем ступеням военного звания от солдата до полного генерала, написавший пьесы „Кремнев — русский солдат“ и „Сцены в Москве в 1812 году“, был творцом типа шовиниста в лице своего героя Кремнева, проповедывающего, что „у наших солдат мысль о собственной славе исчезает в чувстве обязанностей его к богу и государю“, что наш русский солдат — лучший из всех солдат.

Пьесы его имели громадный успех, и он каждое представление раскланивался с публикой Александринского театра. К. А. Полевой передает в своих записях, что Скобелев написал еще замечательную пьесу „Русские в Париже", но она была так „патриотична", что даже напугала Николая, который сказал, что можно надоесть, если твердить одно и тоже.

Однако репертуар Александринского Театра продолжал развиваться в том же направлении, „твердить одно и тоже", и афиши его украшали пьесы, о характере которых можно судить по одним названиям: „Русская свадьба в исходе XVI столетия", „Русские святки", „Лучшая школа — царская служба" „За богом молитва, за царем служба не пропадают", „Откликнулось сердце царю и отчизне", „Правда — лучший друг царю" и проч., и проч.

Видное место в репертуаре занимал Н. А. Полевой.

Погостивши в жизни своей у всех муз русского Парнаса, он дошел до того, что согрел себе теплое гнездышко у самых неприхотливых русских муз — Талии и Мельпомены, стал драматургом Александринского театра и „обласканный" на этом поприще Николаем, уже окончательно свернул на дорогу Булгарина.

Также, как и Кукольник, Полевой любил обращаться к прошлому, к истории. „Дедушка русского флота", „Иголкин, купец новгородский", „Параша Сибирячка", „Ермак Тимофеевич", „Костромские леса"—вещи „исторического характера". Но история Полевого полу-анекдотическая, совершенно не похожая на историю, основа которой в памятниках, летописях. Сам Полевой, как мы уже заметили, не серьезно смотрел на свою драматургическую деятельность и признавался, что она — лишь результат его досуга и развлечений между делом и другими литературными занятиями. Критика, отчасти завидовавшая его бешеному успеху, завоеванному без всякого труда, не переставала бранить и поносить его; он же не переставал поставлять для Александринского театра драму за драмой.

— Браните его, — писал Булгарин, — а что будет, если он замолчит? И, действительно, при абсолютном безрепертуарьи, пьесы Полевого значительно оживляли деятельность Александринской сцены. Чтобы дать представление о творчестве Полевого, чтобы показать идеологию, принесенную им на александринскую сцену, самое лучшее будет, если мы приведем один-два характерных отрывка из пьес, особенно гремевших.

Вот, например, „Иголкин, купец Новгородский". В шведском плену он убивает двух солдат, позволивших в его присутствии не лестно отзываться о русском царе. Шведский король прощает Иголкина за его патриотизм и возвращает на родину. Эпилог пьесы происходит в Петербурге, на площади, между Троицкою церковью и домиком Петра. На площади народ, слышится песня:

Как на матушке, на Неве реке
На Васильевском славном острове
Молодой матрос корабли снастил...

Купечество встречает Иголкина, приплывающего в лодке по Неве.

Старший купец: Милости просим, добро пожаловать. Люди русские (т. е. опять надо и тут подразумевать: русские купцы) тебя приветствуют, челом тебе бьют, хлеб-соль подносят.

Капитан: Его царское величество поздравляет тебя с приездом, присылает тебе кафтан золотой и просит тебя пожаловать к нему на пир почетный.

Иголкин (едва может говорить): Господи! Услыши молитву мою: да будут внуки наши так любить отечество и царя православного, как мы их любим, и да будут цари русские подобны царю Петру Алексеевичу.

Общий клик: ура! ура!

Вот другая пьеса — „Дедушка русского флота", пьеса, имевшая больший успех, чем „Ревизор" и „Горе от ума". В последнем явлении разговор идет о Петре.

Капитан: (входит поспешно). Господин адмирал. Его царское величество приказал известить вас...

Лефорт: Что он сам сюда будет. Что его горячее сердце не выдержало замедления.

Брантд: Сам государь.

Капитан: Он хочет сам работать с господином Брандтом и велел спросить: согласен ли он взять в ученики преображенского солдата Петра Михайлова?

Брандт: На колени! Он не царь! Он полу-бог твой, Россия! Ура!

Все: Ура! ура!

Купец Иголкин — чрезвычайно характерная фигура для творчества Полевого и для театра крепостной эпохи. Совершенно справедливо замечает один из последних исследователей Полевого, что патриархальный русский купец, защищаю-

щий честь русского царя — это, конечно, политическая программа.

И провозглашается резюме этой программы в пьесе,— говорит исследователь,—для большего удобства, хотя и к вящшей нелепости, устами шведского короля Карла XII, оценившего героический патриотизм русского купца. Отпуская Иголкина на родину по случаю весьма кстати для него заключенного мира, Карл изрекает: „Скажи брату моему, Петру, что я посылаю ему дорогой подарок (подразумевается сам Иголкин). Если у него есть в запасе еще несколько таких стариков, мы кое-что успеем сделать вместе". Словом, купец — не только защита царя и родины, но и тот элемент, с которым можно „кое-что сделать", та база, на которую опирается деятельность государства... Для того, чтобы успешно выполнить свою функцию буржуа, он не мог не бороться с барством, в руках которого находилась вся почти рабочая сила России, которое противодействовало запретительным тарифам, которое тормозило уравнение купцов в правах. Но бороться с мощным еще барством в русских условиях можно было только опираясь на какую-нибудь силу, а такой силой в условиях дореформенной России было все то же абсолютное самодержавие. Опираясь на него, не о революциях можно было думать. Борясь с феодализмом, выполняя объективно революционную задачу, купечество, благодаря своему сотрудничеству с монархизмом, становилось субъективно реакционным. Оно должно было проявлять верноподданические чувства и избегать всего, что подрывало устои. [23]

Полевой, восхваляющий идеал патриархального купца, как противоположение барству, является таким образом в некоторой степени как бы знаменем открытой классовой борьбы, так как, защищая купечество, одновременно бил по барству. И недаром эту заслугу высоко ценил зритель Александринского театра, больше чем наполовину, состоявший из „бородок", т. е. из купцов. „Северная Пчела" отметила, еще в сороковых годах, что Полевой дарованием своим делает честь целому сословию и заслугами пред сословием приобрел общее уважение.— „Такого человека,— восклицает газета,— купечеству долженствовало бы, как говорится, носить на руках".[24]

Мы не рассматриваем здесь вопрос о романтизме Полевого и Кукольника. Скажем лишь коротко, что это был романтизм самодержавия, пропитанный идеей абсолютной монархии, выкроенный по мерке полицейских программ, сложившийся под

опекой III-го отделения и министерства двора.

Не меньшим успехом пользовалась в Александринском театре переводная мелодрама, в которой занимательное внешнее содержание стояло на первом плане. В ней не было ни правдоподобия, ни простоты, ни характеров, ни внутреннего содержания, ни глубокой мысли. Пьеса строилась на внешних эффектах, на запутанности содержания, которыми зритель держался весь спектакль в напряженном состоянии. Убийства, яды, кинжалы, палачи, наемные убийцы, сумасшествие, темницы, соблазн, кровосмешение, прелюбодеяние, незаконное рождение — составляли предмет мелодрамы.

Аккуратным поставщиком мелодрам был П. Г. Ободовский — типичная посредственность эпохи, но хорошо знавший все винтики театральной машины. „Велизарий", „Отец и дочь", „Заколдованный дом" давали обильный материал для актеров, выросших на внешних эффектах. Переводя пьесы, Ободовский не придерживался оригинала, но сохранял лишь фабулу, допуская значительные изменения, делая вставки собственного сочинения, подгоняя всю пьесу к техническим средствам Александринского театра. Содержание пьес поражало невероятною надуманностью. Например, в пьесе „Заколдованный дом", сюжет которой, между прочим, заимствован Ауфенбергом из романа Бальзака „Maitre Cornelius", ростовщик Корнелиус несметно богат и страшно скуп. Он не спит по ночам, стоит у ворот и лает

1. В. В. Самойлов — Мещеряк — „Ермак Тимофеич" — Н. А. Полевого
Из альбома В. В. Самойлова — акварель
2. В. В. Самойлов — юродивый Митя „Смерть Ляпунова" — С. А. Гедеонова
Из альбома В. В. Самойлова — акварель
1845 г.

собакой. Эти предосторожности, однако, не помогают. Богатства убывают каждую ночь. Кто-то крадет миллионами. Ростовщик подозревает каждого, даже сестру короля Людовика XI. Наконец, все открывается — ростовщик крадет сам у себя в припадках лунатизма. Но, зарывая сокровища в потайном месте в припадке сомнамбулизма, он забывает, когда припадок проходит. Король приказывает конфисковать богатство в пользу казны, а Корнелиус в отчаянии закалывается кинжалом.

Как мелодраму, воспринимал зритель Александринского театра и Шиллера, из пьес которого наибольшим успехом пользовалась „Коварство и любовь", самая слабая из пьес драматурга. Она особенно удавалась русским артистам, так как в пьесе много довольно выигрышных сцен, сюжет ее не лишен некоторых элементов грубости, действующие лица выписаны по сценическим амплуа, и эффекты некоторых сцен были уже наиграны артистами, как штамп и любимы публикой.

Курьезна история с пьесами Шиллера, как и с произведениями Гюго и Бомарше. Цензура рассматривала их как революционные, опасные для государственного порядка. Правда, видного места в репертуаре они не занимали, но, разнообразя репертуар, с участием любимых артистов, делали сборы. Цензура и Николай то разрешали, то запрещали их, пока, наконец, министр двора не убедил Александра второго, что пьесы переведены с опуще-

1. В. В. Самойлов — Присыпочка — „Петербургские квартиры" — А. Ф. Кони 1840 г.
Из альбома В. В. Самойлова — акварель
2. В. В. Самойлов — граф Любин — „Провинциалка" — И. С. Тургенева 1851 г.
Из альбома В. В. Самойлова — акварель

нием всего того, что по соображениям цензуры не могло быть допущено, а главное, что, игранные в Александринском театре, они „никакого особенного влияния на публику не оказывали, кроме только сценического интереса".

В пестром репертуаре театра блестели имена больших иностранных мастеров — Мольера, Мариво, Бомарше, Шеридана, Альфиери, Кальдерона и других, но все, что появлялось на сцене, так далеко было от оригинала, благодаря безграмотным переводам и варварским переделкам, что узнать пьесы под час было крайне трудно. Конечно, значительное место в репертуаре занимал Шекспир, и „Гамлет", „Король Лир" не сходили со сцены Александринского театра. Но подлинное лицо Шекспира все же не было знакомо публике театра. Одно за другим появлялись перед зрителем творения Шекспира: „Гамлет", Король Лир", „Кориолан", „Отелло", „Буря", „Ромео и Юлия", „Венецианский купец", „Жизнь и смерть Ричарда III", „Виндзорские кумушки", „Тимон Афинский". Была попытка провести на сцену „Макбета" и „Юлия Цезаря" но в репертуаре удержались только „Гамлет" и „Король Лир". Все пьесы шли в новых переводах; к Шекспиру потянулись Полевой, Панаев, Катков, Каратыгин, Брянский, Славин, но переводы их были лишь детскими, ученическими упражнениями. Они безграмотны, не облечены волшебною прелестью шекспировского слова, мужественного и увлекательного, а что еще хуже, большинство из них были не переводами оригиналов, а переводами переводов.

А. М. Каратыгина в роли де-Лери — „Женский ум лучше всяких дум" — 1844 г. Пьеса играна в прощальный бенефис актрисы

Славин перевел „Венецианского купца“ с Шлегелевского перевода, Панаев „Отелло“ перевел с французской пьесы, Каратыгин — „Ромео и Юлия“ с французского же перевода, и т. д. При том, почти все переводчики приспособляли Шекспира к „требованиям русской сцены“, ко вкусам публики.

Для публики же Александринского Театра Шекспир был больше авторитет по доверию, чем любимый поэт, хорошо изученный и понятый. Успех „Гамлета“ и „Лира“ следует объяснить только теми сценическими эффектами, счастливыми театральными положениями, к которым подгоняли Шекспира переводчик и переделыватель, по трафарету театра. Каратыгин абсолютно не понимал Шекспира, и зная вкусы публики Александринского театра, приноравливал Шекспира к своим излюбленным приемам, производившим на зрителя всегда громадное впечатление. Он стушевывал одни сцены, а другие, по его мнению — более разительные, разукрашивал позою и риторикою, а зритель театра, не читавший Шекспира, принимал сценическое творчество артиста — за плоды английского гения. Как русскую историю публика Александринского театра знала по Полевому и Кукольнику, так и о Шекспире она судила по интерпретации Каратыгина.

А. М. Каратыгина в роли Изабеллы „Мессинская невеста“ Шиллера

Не справлялись с постановкой Шекспира и режиссеры. Они не умели разрешить задачу сценической подачи Шекспира, привлечь внимание зрителя к пьесе. Например, в 1835 году в представление „Венецианского купца“ публика не досидела до конца. Декорации менялись медленно, спектакль тянулся

бесконечно долго и скучно. Беспрестанно меняли декорации: Этих перемен было 22. Пронзительный свисток машиниста за сценой публика слышала 44 раза. При каждом свистке вся зала заливалась смехом. [25]

В Александринском театре спектакль Шекспира расценивался только, как занимательное эффектное зрелище, и актеры больше сочувствовали Дюси, чем Шекспиру, т. е. тут была совершенно иная картина, чем в Москве, в Малом театре, вокруг которого группировались интеллигентские круги. Там Шекспир был знаменем борьбы за новую жизнь, против мертвящих традиций, и успех романтика-актера Мочалова лежал в самом обществе, в сознании передовых элементов, начинавших приходить в себя после разгрома восстания декабристов. Они видели в Гамлете свое бессилие при сознании долга и переживали страшный паралич воли под гнетущим давлением жуткого николаевского режима. Мочалов, который вносил в роль всю страстность, все порывы своего темперамента, был ярким олицетворением, знаменем переживаний общественности.

Что касается наших классических произведений, то следует заметить, что они появились перед публикой в таком же извращенном виде, как и Шекспир. Вина здесь театра, не сумевшего оценить ни Грибоедова, ни Гоголя.

„Ревизор" предстал, как балаганный фарс, а „Горе от ума", как дивертиссемент декламации и танцев, без малейшего сатирического элемента.

„Ревизор" нравился публике, как фарс. Актер Дюр в роли Хлестакова, привыкший к водевилю, сделал все, чтобы снизить Хлестакова до водевильного шалуна. Публика смеялась и хлопала. — „Да и нельзя не хлопать. — писал Булгарин. — Это презабавный фарс, ряд смешных каррикатур, которые должны непременно заставить вас смеяться".

Николай, считая себя всемогущим, снизошел с высоты своего величия, сделал красивый жест (он их очень любил) и разрешил пьесу лояльнейшего, по своим политическим взглядам, Гоголя. Но пьеса даже при полном извращении в сторону каррикатуры стала чуть ли не революционной, ударив по больным местам. Чиновники, полицейские, купцы сочли себя оскорбленными. Все пришли в ожесточение: зачем выводить на сцену плутов. Особенно близко к сердцу принял комедию Петербург, Александринский театр, где половина публики состояла из берущих, и добрая половина — из дающих. Но все должно было

притихнуть, так как „его величество был очень доволен и изволил от души смеяться".

„Маскарад" Лермонтова пришел в театр через цензуру искалеченным до неузнаваемости и был разрешен только на один спектакль для бенефиса заслуженной, уважаемой начальством, артистки М. И. Вальберховой. История этой пьесы чрезвычайно любопытна и характерна для эпохи.

Представленная в драматическую цензуру при III отделении, она была уже просмотрена цензором Ольдекопом, который, изложив содержание, оканчивающееся тем, что Арбенин отравляет свою жену, указывал в своем докладе Дубельту, что пьеса не может идти на сцене, что особенно возмутительна сцена, когда Арбенин кидает карты в лицо князю. Дубельт сообщил Лермонтову через Ольдекопа желание графа Бенкендорфа, шефа жандармов, чтобы пьеса кончалась примирением между Арбенинами, но Лермонтов этим советом не воспользовался. В новой редакции, по мнению Ольдекопа, были те же неприличные нападки на костюмированные балы в доме Энгельгардов и те же дерзости против дам высшего общества. Оценивая четвертый акт, Ольдекоп писал: „Драматические ужасы прекратились во Франции, нужно ли их вводить у нас, нужно ли вводить их отраву в семьях. Дамские моды, употребляемые в Париже, переняты у нас; это невинно, но перенимать драматические уродства, от которых отвернулся даже Париж, это более чем ужасно, это не имеет имени". Пьеса была вновь возвращена Лермонтову, который осенью 1836 года в третий раз представил „Маскарад" в цензуру. — „Ныне пьеса представлена совершенно переделанная, — писал цензор, — только первое действие осталось в прежнем виде. Нет более никакого отравления, все гнусности удалены"... И все таки драма не была одобрена и на этот раз.

Кому же после таких издевательств могла придти охота писать для русской сцены.

Пушкин считался не сценичным, не театральным, и хотя „Скупой рыцарь", „Каменный гость", „Моцарт и Сальери" и появлялись изредка на сцене, но успеха никакого не имели и в репертуаре не держались, за то „Барышня крестьянка", абсолютно неправдоподобная повесть поэта, изображающая помещичью жизнь с идиллической точки зрения, переделанная Коровкиным в водевиль, имела большой успех.

Тургенев тоже не пользовался авторитетом в Александринском театре. „Холостяк“, несмотря на трогательную игру Мартынова, в роли Мошкина, продолжительного успеха не имел; тонкая и изящная по письму и остроумию комедия „Где тонко, там и рвется“ была принята только незначительною частью зрителей и не принадлежащих к основному ядру посетителей Александринского театра, и только бурно веселая, выставляющая помещиков на смех „Завтрак у предводителя“ пришлась по вкусу купеческой публике театра.

Любимейшим жанром зрителей Александринского театра был водевиль, который бранили критики, но который беспечно благоденствовал и, сыграв свою роль, уступил место с одной стороны — бытовой комедии, с другой — оперетке, воцарившейся в Александринском театре с конца шестидесятых годов.

Во Франции водевиль пользовался всеми парижскими обстоятельствами, политическими, общественными и литературными, выводил на сцену все живые новости, сплетни и глупости, приправляя все это веселыми, остроумными, грациозными куплетами. У каждого Театра были свои водевилисты. Скриб и Мельвиль владычествовали в театре Гимназия, Баяр и Ансело — в театре Водевиль, Теолон и Дефорж — в театре Пале-Рояль, а подле них сотни водевилистов работали, завоевывая успех и деньги. Эти водевилисты обкрадывали Жорж-Занд, Бальзака, Поль-де-Кока и других. Занятие это было прибыльное и самый плохой водевилист получал от своего ремесла гораздо больше, чем знаменитый критик „Journal de Débats“ Жюль-Жанен. Скриб, восседавший в академических креслах, получал от водевилей значительно больше, чем от „Общества торжественных похорон“, главным акционером которого он был.

Наш водевилист, пользуясь французским оригиналом, обыкновенно переделывал его на русские нравы. Получалась полная бессмыслица. Однако шествие водевиля было победоносное по мере того, как театром овладевала буржуазия. Плод французской поэзии, французской фантазии, французской жизни, он стал пошлостью и нелепостью на русской сцене. В нем не было ни здравого смысла, ни остроты и игры ума, не было русской жизни, русских типов. Весь комизм состоял в абсолютно неправдоподобном сюжете, неумелом, грубом остроумии, бездушном зубоскальстве, в затейливых названиях, замысловатых именах и прозвищах, в наборе доморощенных каламбуров. Писемский, смеясь, предлагал рецепт для водевиля

с ролью для Н. В. Самойловой, которая умела и петь и танцовать:

— Она крестьянка. В нее влюбляется барин, жениться не может, потому что она необразованна. Она поет молитву Мадонне и засыпает. Во сне Мадонна дает ей облатку. Просыпается и... о радость... говорит по французски и танцует польку. Барин женится. Радостный конец. Действительно, таков был водевиль.

Вот, например, водевиль П. Каратыгина „Жена и зонтик или растроенный настройщик". Герой водевиля лишился одновременно жены и зонтика. То и другое у него украли. Оба эти несчастья расстроили ум настройщика, и он беспрестанно в своих жалобах смешивает жену и зонтик. Он требует у всех свою жену с новою зеленою покрышкой и с носиком из слоновой кости, он у всех спрашивает, не видал ли кто его зонтика — высокого, стройного и румяного.

18 46

НА АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ Среду 24 Апрѣля.

Россійскими Придворными актерами представлено будетъ:

въ пользу Режиссера Г. Куликова.

Въ первый разъ:

ЕВГЕНІЙ ОНѢГИНЪ.

Драматическое представленіе въ трехъ дѣйствіяхъ и четырехъ отдѣленіяхъ, въ стихахъ, передѣланное изъ романа А. С. Пушкина, съ сохраненіемъ его стиховъ.

Г-жа Самойлова 1 будетъ пѣть Русскую пѣсню. Слова А. С. Пушкина: Новая музыка.

Отдѣленіе 1. ПИСЬМО.

Дѣйствующія лица: Евгеній Онѣгинъ—Г. Каратыгинъ 1, Ленскій—Г. Самойловъ, Зарецкій—Г. Сосницкій Ларина—Г-жа Сосницкая, Татьяна—Г-жа Самойлова 2, Ольга—Г-жа Гринева, Гость—Г. Воронова, Няня Татьяны—Г-жа Гусева,

Отдѣленіе 2. ПРОПОВѢДЬ и ДУЭЛЬ.

Дѣйствующія лица: Евгеній Онѣгинъ—Г. Каратыгинъ 1, Ленскій—Г. Самойловъ, Зарецкій—Г. Сосницкій, Татьяна—Г-жа Самойлова 2, Ольга—Г-жа Гринева, Надежда—Г-жа Самойлова 1, Гильо—Г. Люстихъ.

Отдѣленіе 3. СТРѢЛА.

Дѣйствующія лица: Князь Дольскій — Г. Брянскій, Татьяна Дмитріевна—Г-жа Самойлова 2, Графиня Анна— Г-жа Дюръ, Графъ Старчъ—Г. Славинъ, Вертлевъ—Г. Смирновъ 2, Онѣгинъ — Г. Каратыгинъ 1, 1-я дама—Г-жа Карапетская, 2-я дама—Г-жа Зигель, игр ки перваго стола—Г. Михайловъ, Г. Горшенковъ, Г. Максимовъ 2, и Г. Антоновичъ, игроки втораго стола— Г. Васильевъ 2. Г. Левлевъ, Г. Сергѣевъ и Г. Толченовъ 4.

Отдѣленіе 4. ОТПОВѢДЬ.

Дѣйствующія лица: Князь Дольскій—Г. Брянскій, Татьяна Дмитріевна—Г-жа Самойлова 2, Онѣгинъ—Г. Каратыгинъ 1.

въ первый разъ:

МЫЛЬНЫЕ ПУЗЫРИ.

Шутка, въ одномъ дѣйствіи.

Дѣйствующія лица: Дмитрій Васильевичъ — Г-нъ Каратыгинъ 2 Марья Петровна—Г-жа Сосницкая, Ольга Ивановна — Г-жа Левкѣевъ, Саша— Г. Рамазановъ (восп.) Миша — Г. Лавровъ, (воспит.) Петя— Г. Дмитріевъ (восп.) Христіанъ Адамовичъ — Г. Левлевъ, Иванъ Ивановичъ Цирюлькъ—Г. Марковичкій, Сидоръ—Г. Ѳедѣевъ

Афиша первого представления „Евгений Онегин" Пушкина, в переделке Кугушева

Напрасно стали бы мы искать в этих произведениях яркого, правдивого отражения действительности. Были лишь незначительные, в этом отношении, попытки, но робкие, не талантливые, и потому большого успеха не имевшие. К числу таких попыток принадлежит трилогия В. Орлова „Подмосковные проказы или худой мир лучше доброй ссоры".

У автора была счастливая мысль представить в нескольких картинах жизнь барича, „не озаренную истинным просвещением, не освященною службою отчизне и делами человеколюбия". В первой пьеске „Подмосковные проказы" (1832 г.) автор выставляет своего героя Легкина молодым наследником, безнравственным, развратным. Он дурной помещик, и крепостные его страшно страдают. Во второй части водевиля в „Гусарской

стоянке или плата тою-же монетою“ (1835 г.) Легкин предпочитает семейному счастью скотолюбие, своей жене — собак. Он развращает свою жену, живет на псарне и в отъезжем поле. Наконец, в третьей картине „Роковая почта“ (1839 г.) Легкин уже раззорился, раззорил крестьян; для поправки обстоятельств и ремонта псарни, он жертвует счастьем сына и дочери: первого соглашается женить на богатой развратной старухе, вторую хочет выдать за богатого старика. Дурной помещик, дурной муж, он является на старости и дурным отцом.

Драматург, между прочим, вывел в пьесе новое лицо, еще не бывалое на сцене: Пахома Кулакова, из сдаточных, выслужившегося в полковники. Он покупает село своего бывшего барина, раззорившегося от игры в карты. К сожалению, характер этот в водевиле очень мало развит. — „Эта ветошь из старинного дома вздумала уколоть меня своею барскою древностью“, — говорит Кулаков. „То, что заслужил ты, — аттестует сам себя тот-же Кулаков, — принадлежит тебе по праву сорокалетней верной службы, куплено тобою ценою крови, пролитой за царя и веру православную. Если бы сложить все рубцы от ран, принятых сюда, прямо в грудь, лицом к лицу с врагами родного края, какой бы преузорочный вышел герб...“ Личные заслуги автор уже считает выше потомственного звания дворянина, значительнее фамильного дворянского герба, заслуга которого заключалась в одном лишь долголетьи. Вот интересная попытка водевилиста зарисовать хозяйство и быт помещика:

Легкин — У меня имения около полуторы тысячи душ.

Легкина (в сторону) — То есть у меня, а у него шестьсот борзых с гончими.

Легкин — Таиться нечего, женился я рано; в деревню приехал прямо из манежа.

Кулаков — Не хозяйство и не крестьяне были на уме.

Легкина (в сторону) — А крестьянки.

Легкин — Так прошло несколько лет; только разум начал устраиваться, как пришли на стоянку гусары; потом уланы.

Кулаков — Пошли пирушки со старыми товарищами.

Легкина — Ах, как было тогда весело! Можно сказать, что я пожила и отдохнула.

Легкин — А я прожился, да чуть не задохся.

Кулаков — Понимаю. Досталось порядочно хозяйству.

Легкин — А еще больше хозяину. Тут-то и началась беда за бедой: дома передержки, по деревням недоимки, тут пожар,

там дожди... одно за другим. Наконец я увидел, что надо принять решительные меры.

Кулаков — Умерить расходы.

Легкин — И увеличить доходы. Я решился завести фабрики, заводы.

В. В. Самойлова-Мичурина
1824 — 1880 г.

Кулаков — А было ли что в заводе, чтоб заложить основание?

Легкина — Все до основания заложили.

Кулаков (в сторону). — Из омута в ад как рукой подать.

Легкин — Я накупил домашнего скота и нанял трех иностранцев.

Кулаков — Учредили компанию.

Легкин — План-то у меня был прекрасный. Истинное вдохновение!

Кулаков — И вспыхнул, как шампанское, за которым придуман.

Легкин — Во-первых, рогатый скот есть основание домашества.

Кулаков — Не всякого.

Легкин — Во-вторых, иностранцы в нашем быту необходимы, как свет.

Кулаков — На это я темный человек.

Легкин — Швейцарец взялся делать сыры настоящие, швейцарские.

Легкина — В Тамбовской губернии.

Кулаков — Чай, насулил вам и горы швейцарские?

Легкин — Англичанину поручил устройство пильных мельниц.

Легкина — В степи, где не из чего сделать плетня.

Легкин — Француза пригласил...

Кулаков — Молоть на просторе.

Легкин — Для разных изделий из рогов, копыт, соломы... Все это пропадает даром.

Кулаков — А теперь пропадает с жалованьем.

Легкин — Да и с каким, полковник. На троих со всем содержанием пятьдесят тысяч в год по контракту. Проклятые обещали двести тысяч дохода в год.

Кулаков — А далеко ли дошли?

Легкина — В три года на ленты не прислали.

Легкин — У швейцарца — падеж; англичанин только и пилит, что пилить нечего, подавай ему лес. Француз нагородил столько всякого вздору, что не стоит провоза. А что получено с мужиков, то пошло на ломку, да на перестройку.

Трилогия имела громадный успех на сцене Александринского театра. В этом чувствовалось явное классовое отношение зрителя Александринского театра к дворянству, к помещику. Недаром инспектор труппы Храповицкий записал в своем дневнике, что „разночинцы, как-то: поповичи, дети фельдшеров и прочие одинакового с автором сословия — слушали, кричали, хлопали и восхищались, как их благоприятель ругал благородное дворянское сословие и даже самыми площадными выражениями. Дамам не советую видеть сие изящное произведение“ [26].

Каждый водевиль сопровождался куплетами, в которых под контрабандной, безобидной шуткой водевилистам случалось иногда проводить на сцену критическое отношение к некоторым явлениям русской действительности. Цензура к водевилю относилась не так строго. Только этим обстоятельством и можно

объяснить существование оригинального публицистического элемента в водевиле.

Больше всех, конечно, в водевильных куплетах доставалось чиновнику, который

На службе из крестишка бьется,
А дома мух на стенке бьет...

и который держится мудрого житейского правила:

Черезчур не возносись.
Если ж хочешь повышенья,
Так пониже поклонись.

(„Ложа I яруса на последний дебют Тальони" водевиль П. Каратыгина).

Замечательна сценка в одном из водевилей, метящая в язву крепостной эпохи — взяточничество:

Горский — Ты шутишь, а если б про тебя кто-нибудь сказал, что ты—взяточник, тогда как у тебя, может быть, и в уме не было.

Жучек (секретарь Сената) — А мне наплевать.

Горский — Ну нет. Скажешься брат.

Жучек — Ого-го-го. Много чести. Нет, любезный, я философ в этих случаях. Если на всех сердиться, так каждый день по фунту крови испортишь. По мне, кто хочет пой, взяточник, так взяточник. Ведь еще не пойман.

За взятки любят нас бранить,
А философствовать пуститься:
Так чем приказному и жить,
Как от других не поживиться?
Но секретарь себя ведет
Согласно с волею монаршей:
И сам он взяток не возьмет...
А есть грешок на этот счет—
Так разве, что за секретаршей.

(„Деловой человек или дело в шляпе" водевиль Ф. Кони).

Бесконечное количество водевилей посвящено было литературным распрям эпохи; но особенный и скандальный успех на сцене Александринского театра имел водевиль Ф. Кони „Петербургские квартиры". В лице Задарина Ф. Кони выставил на смех публики Фаддея Булгарина. Сцены бесчестного редактора с честным сотрудником дают блестящую характеристику журналистов типа Булгарина.

— Расхвалить! расхвалить и превознесть! Отвалять в три кнута! — приказывает он своему сотруднику.

Когда тот решается бросить газету, редактор-издатель запугивает его:

— Другие журналы ничего не платят за работу. Да они и существовать не будут. Погодите, придет октябрь, время подписки, всех до одного разругаю, уничтожу.

Я в газету облекаю
Свою личность, как броню.
Деньги с книжников взимаю,
А кто не дал, так браню.
Там хватай хоть звезды с неба,
Там что хочешь намели,—
Я лишь тисну — и без хлеба
Сядет раком на мели.
Я статейками упрочил
Себе вес и капитал:
Тех порочил, тех морочил,
Тем кадил, а тех ругал.
Награждать могу я славой
И убить могу вполне:
Благочиния управа
Не мешает в этом мне.
Нынче враг со мной издатель,
Я роман не ставлю в грош.
Завтра он со мной приятель,
Я пишу: роман хорош.
После вновь раскритикую,
Тут не видно плутовства.
Я формально публикую,
Что пишу из кумовства.—

В водевиле „Натуральная школа“ П. Каратыгин сделал

З
18 55

НА АЛЕКСАНДРИЙСКОМЪ ТЕАТРѢ.
Въ Понедѣльникъ, 3 Октября.
Русскими драматическими авторами представлено будетъ:
ВЪ ПОЛЬЗУ АКТЕРА Г. БУРДИНА:
ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ ПО ВОЗОБНОВЛЕНІИ
КАМЕННЫЙ ГОСТЬ.
Драматическая сцены, соч. А. С. ПУШКИНА
ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ ПО ВОЗОБНОВЛЕНІИ:
ИГРОКИ.
ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:
КАРТИНА
СЕМЕЙНАГО СЧАСТІЯ.
ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:
НЕ ВСЯКОМУ
СЛУХУ ВѢРЬ.
ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ ПО ВОЗОБНОВЛЕНІИ:
СИМОНЪ СИРОТИНКА,
ИЛИ
ДАЛЬШЕ МОРЯ — МЕНЬШЕ ГОРЯ.
ДИВЕРТИССЕМЕНТЪ,
составленный изъ пѣнія и танцевъ
ПОРЯДОКЪ СПЕКТАКЛЯ:
Начало въ 7 часовъ

Характерный образчик афиши бенефисного спектакля пятидесятых годов прошлого столетия

цинический выпад против новой школы, против нового направления литературы, искавшего сближения с жизнью и уже успевшего себя зарекомендовать. Под видом учителей, выписанных для женского пансиона, на сцене явились представи-

А. М. Максимов
1813 — 1861 г.

тели молодого литературного поколения, сотрудники „Отечественных записок“ и „Современника“.

Мы, мы натуры прямые поборники,
Гении задних дворов,
Наши герои — бродяги да дворники,
Чернь петербургских углов.
Здесь мы реформу начнем социальную
Новым ученьем своим:
В школу гуманно-ультра-натуральную
Ваш пансион обратим...

18 12

НА АЛЕКСАНДРЫНСКОМЪ ТЕАТРѢ

Въ Понедѣльникъ 7 Декабря

Россійскими Придворными актерами представлено будетъ

ВЪ ПОЛЬЗУ АКТЕРА

Г. СОСНИЦКАГО,

въ первый разъ:

ЖЕНИТЬБА.

Оригинальная комедія въ двухъ дѣйствіяхъ, сочиненіе Н. В. Гоголя (автора Ревизора)

Дѣйствующія лица: Агаѳья Тихоновна — Г-жа Сосницкая, Арина Пантелѣевна — Г-жа Бирюкова, Осипъ Иванычъ — Г-нъ Гусевъ, Подколесинъ — Г. Мартыновъ, Кочкаревъ — Г. Сосницкій, Яичница — Г. Григорьевъ 2, Жевакинъ — Г. Григорьевъ 4, Хозяинъ — Г. Бекаревъ, Старикъ — Г. Сосновскій, Дуняша — Г-жа Колышева 4, Стешка Г. Фальевъ.

Афиша первого представления „Женитьбы“ Н. В. Гоголя

Булгарин восторжествовал успеху куплета и восхвалял водевиль до небес. Вольф в „Хронике Петербургских Театров“ рассказывает, что противники ругали водевиль наповал и распространяли слух, будто пьеса написана была по заказу, так как в официальном мире не благоволили вообще к новой школе. Что касается до массы зрителей, говорит Вольф, состоявшей из чиновников и купцов, ничего не читавшей, кроме „Пчелки“, то она, видимо, выражала свое одобрение нападкам на юную литературу, и пьеса пошла в ход.

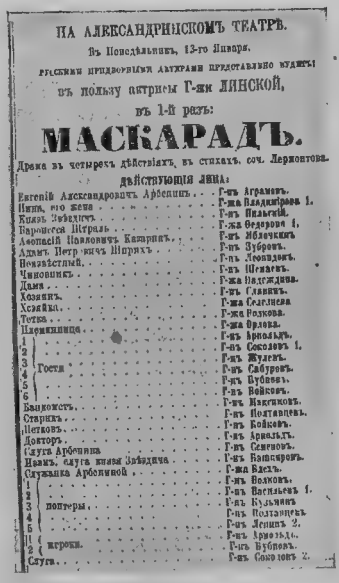
Кони, Каратыгин, Ленский, Григорьевы, Федоров купались в водевильном жанре. Отдал дань ему в молодости и Некрасов, писавший под псевдонимом Перепельского. Это все авторы, пожалуй, лучших водевилей. В них более или менее удачный выбор сюжета, в куплетах иногда есть и соль, и мысль, стихи порой гладки, проза легка, содержание занимательно, но русской жизни, картин русской действительности в них все же нет. Вся их прелесть заключалась большею частью в куплетах, содержавших в себе критику, хотя и наивную, но по тем временам смелую и, вероятно, в театре звучавшую довольно остро. При полном отсутствии гласности в темную крепостную эпоху, это явление приобретало особенный смысл критики нового класса порядков и строя дворянской машины.

В пятидесятых годах репертуар Александринского театра значительно оживляется. Появляется драматург, которому суждено было в истории русского театра сыграть видную роль реформатора и укрепить направление в драматической литературе, стремившееся ответить на запросы русской общественности.

Первой пьесой, появившейся на сцене Александринского театра, была комедия „Не в свои сани не садись“. Успех ее был громадный. Замечательный язык, верность и выдержанность характеров, ни на минуту неослабевающая интрига,

обаятельная простота подействовали на публику подкупающе. Но надо заметить, что при всех достоинствах пьеса носила характер мелодраматический: тут и похищение невесты, и злодей жених, и всепрощающий, бесконечно добрый отец. Этот мелодраматизм, несомненно, сделал пьесу Островского особенно доходчивой до зрителя Александринского театра.

В этом убеждает и то обстоятельство, что следующая замечательная пьеса Островского „Бедная невеста", показавшая глубокую, душевную драму нравственно страдающей бедной девушки, но без всякого мелодраматизма, успеха не имела. За то приторная комедия с маскарадной интермедией „Бедность не порок" опять взволновала зрителя Александринского театра.



НА АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ Понедѣльникъ, 13-го Января.

РУССКИМИ ПРИДВОРНЫМИ АКТЕРАМИ представлено будетъ:

въ пользу актрисы Г-жи ЛИНСКОЙ,

въ 1-й разъ:

МАСКАРАДЪ.

Драма въ четырехъ дѣйствіяхъ, въ стихахъ, соч. Лермонтова.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Евгеній Александровичъ Арбенинъ	Г-нъ Аграмовъ.
Нина, его жена	Г-жа Владимірова 1.
Князь Звѣздичъ	Г-нъ Пильскій.
Баронесса Штраль	Г-жа Федорова 1.
Аѳанасій Павловичъ Казаринъ	Г-нъ Яблочкинъ
Адамъ Петровичъ Шприхъ	Г-нъ Леонидовъ.
Неизвѣстный	Г-нъ Шумскій.
Чиновникъ	Г-жа Надеждина.
Дама	Г-жа Славина.
Хозяинъ	Г-жа Семенова
Хозяйка	Г-жа Волкова.
Тетка	Г-жа Орлова.
Парикмахеръ	Г-нъ Арнольдъ.
1	Г-нъ Сосновскій 1.
2	Г-нъ Жуковъ.
3 Гости	Г-нъ Сабуровъ.
4	Г-нъ Бубновъ.
5	Г-нъ Войковъ.
6	Г-нъ Мякотиковъ.
Банкометъ	Г-нъ Полтавцевъ.
Старикъ	Г-нъ Войковъ.
Шестовъ	Г-нъ Арнольдъ.
Докторъ	Г-нъ Семеновъ.
Слуга Арбенина	Г-нъ Капсировъ.
Иванъ, слуга князя Звѣздича	Г-жа Васильева.
Служанка Арбенина	Г-нъ Волковъ.
1	Г-нъ Васильевъ 1.
2	Г-нъ Кузьминъ
3 понтеры	Г-нъ Полтавцевъ
4	Г-нъ Ленинъ 2.
5	Г-нъ Арнольдъ.
1 игроки.	Г-нъ Бубновъ.
2	Г-нъ Сосновскій 2.
Слуга	

Афиша первого представления „Маскарада" Лермонтова — 1852 г.

С одной стороны комедия Островского несла новизну. Она открывала новый мир, новый класс, несла в сценическое искусство простоту, естественность, с другой — она как-будто симпатизировала устарелым формам, старине, патриархальному быту. Написав первую свою комедию „Свои люди сочтемся", несомненно, под влиянием „натуральной школы" 40-х годов, созданной молодыми писателями западнического лагеря, Островский потом отказался от нее, признавая взгляд на жизнь в этой комедии „молодым и жестоким" — „Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене,—писал драматург,—чем тоскует... Исправители найдутся и без нас..." И оставив это направление, он создает „Не в свои сани не садись" и „Бедность не порок", с какою-то трогательною любовью выставляя на показ доброго, честного самодура Русакова и „высоконравственного" алкоголика Любима Торцова. Чернышевский первый отметил, что в этих произведениях Островский впадает „в ложную идеализацию устарелых форм", в „приторное прикрашивание" того, что не может и не должно

быть прикрашиваемо, что эти произведения слабы и фальшивы. Но эти произведения особенно нравились зрителю Александринского театра, нравились потому, что идеализацией купечества Островский выполнял социальную функцию буржуазного драматурга. Это направление первой полосы театральной деятель-

Александра Федоровна Читау
1832 — 1912 г.

ности Островского заканчивается пьесой „Не так живи, как хочется" (1855 г.), в которой герой пьет, терзает жену, пока его не приводит в себя, на краю пропасти, благовест к заутрене. За этой пьесой Островский снова находит в своем творчестве здоровые ноты и проникается настроениями прогрессивной части русского общества. Но ни критика, ни публика, как замечает Плеханов, не сумели тогда еще понять, что сделал позже Добролюбов, что источник силы и власти самодуров —

в туго набитом бумажнике, и что борьбу с ним должен вести эксплоатируемый им класс.

Оставался нетронутым в русской драматургии многочисленный класс страны, т. е. крестьянство. На сцене Александринского театра бытописателем его выступил А. А. Потехин.

До него крестьяне изредка появлялись в водевилях, особенно в интермедиях, которые всегда имели большой успех

И. И. Сосницкий
1840 г.

в Александринском театре, и если бы судить по этим произведениям о крестьянстве, то пришлось бы вывести заключение, что крестьяне наши способны только петь и плясать.

Правда, все эти водевили и интермедии назывались народными, но только потому, что от них несло сивухой от первого до последнего явления.

Все выведенные в них мужики страшно счастливы, живут зажиточно, облагодетельствованы помещиком и все время

занимаются любовью и воспевают „добрых господ и царя батюшку".

Бог хранит нас от напасти
Вот уж двадцать первый год.
Наша вотчина во власти
Добрых, праведных господ.
И за то, возьми любого
Из Сверчковских мужичков:
За помещика родного
Хоть в огонь итти готов.

(„Именины благодетельного помещика или неожиданная свадьба в селе Сверчкове").

Содержание таких народных представлений было до пошлости однообразно. Девушка любит милого, а ее хотят выдать за постылого. Под конец — полное торжество любви. Постылого гонят в шею, а милый на радостях пускается в пляс, и все заканчивается хором.

Потехин старался показать крестьян, быт и условия его жизни без дифирамбов сивухе, без кулачного боя. Для него крестьянство являлось кряжем государственной и национальной жизни, и хотя в его пьесах „Чужое добро в прок нейдет" (1854), „Суд людской — не божий" (1855) крестьяне представлены без идиллической окраски, то все же общий тон идеалистический, сладковатый, присущий общему народническому направлению.

Интересно, что дворянская цензура не разрешила помещику появляться в пьесе „Суд людской — не божий", и превратила его в откупщика, так как непристойно дворянину появляться в комическом виде рядом с крестьянином.

Обращение литературы к жизни в эпоху подготовки крестьянской реформы коснулось и драмы. Она стала смелее, правдивее, стала обращать внимание на явления общественного и политического порядка. Взяточничество и воровство чиновников („Свет не без добрых людей" Львова), судоустройство („Жертва за жертву" Дьяченко), женский вопрос („Испорченная жизнь" Чернышева), проблема семьи („Отец семейства" Чернышева), участь крепостных („Против течения" В. Крылова) и другие предметы начинают волновать театр. Зазвучали со сцены страстные монологи об искоренении казнокрадства, ханжества, тунеядства, житейских предрассудков, необразо-

ванности и пр. и пр. Театр впервые отвечал общественным передовым настроениям и, несмотря на то, что пьесы эти были до крайности слабы, все в них было шито белыми нитками, притянуто за волосы, новое живое направление было встречено публикою Александринского театра необыкновенно радостно и сочувственно.

Шумный успех выпал на долю комедии Н. Львова „Свет не без добрых людей“ (1857 г.) на тему о чиновничестве. До него на ту же тему написал пьесу „Чиновники“ (1856 г.) граф В. Соллогуб, из которой зритель должен был сделать странный вывод, что взяточником не может быть только чиновник, обеспеченный состоянием. Львов же хотел доказать, что чиновник может быть честным, оставаясь бедным. Львов пытался возбудить в публике сочувствие к униженному чиновничеству, показать жалкое положение бедного труженика, не идущего, несмотря на вопиющую бедность, ни на какие компромиссы. В театре стоял стон и гул от криков и аплодисментов, когда артист А. М. Максимов с жаром произносил монологи о взятках, подкупах, административном произволе, звучавшие тогда необыкновенно смело, свободно, и новый зритель Александринского театра с единодушным одобрением встречал критику старых дворянских порядков, хотя сам этот зритель далеко еще не ушел от этих порядков.

П. А. Каратыгин 1805—1879 г. Фарфоровая статуэтка

— Стоит только явиться какому-нибудь сценическому писателю с обличительной речью против нас, мы спешим в театр, спешим не от праздности, а из любопытства: что говорят о нас, и даже не из одного любопытства, а из желания проверить свои действия с обличением их. И мы отвечаем на это обличение не староверческим равнодушием, а громкими одобрениями: видно уж слишком накипело в душе нашей, и мы не можем не сознаться, что мы слишком виноваты, — писал один из критиков, констатируя своевременность обличительного театра [27].

Львова стали считать русским Бомарше. Спектакли обращались в шумную демонстрацию против правительства. Так обрадовался зритель первому серьезному слову. Александр II приказал комедию играть как можно реже и, наконец, она была снята с репертуара. Директор вздумал дать ее на масляницe для поднятия сборов, но царь категорически не разрешил и приказал окончательно снять пьесу с афиши, причем приказано было „выполнить сие без огласки". Для Московского театра пьеса была запрещена совершенно и, когда в 1864 году дирекция московских театров обратилась за разрешением дать на театре пьесу, указывая на то, что она пропущена III-м отделением, одобрена театрально-литературным комитетом и уже напечатана, царь вновь повторил свое запрещение. До такой степени правительство было напугано новою, и неожиданною для него, ролью театра.

Смелое по тем временам течение не восторжествовало, однако, в стенах Александринского театра, как направление, идущее к строго поставленной цели и при том в ногу с жизнью, с проснувшейся общественностью. Дирекция и цензура, уступая историческому моменту, пошли на вынужденную уступку, но сейчас же постарались вернуть театр на лоно старых традиций, не забывая о том, что театр императорский, что задача его, как органа государственного, находящегося в руках дворянства, — состоит в посильной защите интересов этого класса, еще не сдающего своих позиций.

Сцена из драмы „Велизарий" — 1839 г. Рисунок худ. Тимма

Александринский театр
Гравюра сороковых годов

IV

Что же представляло собою актерство старого Александринского театра, из какой среды оно пополняло свои кадры, каковы были его быт и экономические условия, что за формы, в которые оно облекало свою работу?

Точка зрения на профессию актера, как на зазорную, не годную для деятельности человека „благородного сословия" продолжала крепко корениться в сознании правящего класса, и попрежнему в поисках хлеба к ней шли представители „подлого сословия", т. е. крепостные. Как труппа Московского Малого театра, так и ядро труппы Александринского театра состояло из крепостных, отпущенных на волю. Хотя еще в 1824 году дирекция прекратила покупку людей для пополнения актерского штата, но, как исключение, такая купля продолжала практиковаться до конца тридцатых годов.

Театральная школа была главным поставщиком живой силы. В то время она выпускала молодежь в балет и в драму, в оркестры, в декораторы, в машинисты, бутафоры и даже плотники. Обучались в ней дети придворных и театральных служителей, дети актрис, прижитые от почитателей, и редко — дети мещан со стороны. В школе преобладало хореографическое искусство, и почти все должны были обучаться танцам. Не оказавшие способностей отметались в драматический класс, а не проявившие и здесь дарования отдавались на обучение музыкантам, декораторам и машинистам, а за полною непригодностью откомандировывались в разряд плотников. В школе не обращали никакого внимания на драматическую часть, о педагогической стороне драматического класса просто не приходится говорить: учили кое-чему и как-нибудь, — вот вся программа. Общеобразовательные предметы значились только на бумаге. В театр приходили из школы малограмотными, часто едва-едва умея подписать фамилию. Пожалуй, и этому бы не учились, если бы не требовалось расписаться при получении жалованья.

Начальство заботилось только о пополнении балета молодыми артистками, но и будущих балетных артисток развивали больше для практических целей, чем для достижения совершенства в хореографическом искусстве. Генерал Дюбельт — начальник III отделения, директоры Гедеонов и Сабуров — занимались здесь самою постыдною деятельностью.

Без малейшей подготовки, с одними лишь практическими навыками, впитав всю грубость рутины, без всяких духовных запросов являлась молодежь в театр для работы, на грошевые оклады, даже при тогдашней дешевизне не способные обеспечить прожиточный минимум.

Здесь они попадали в полное и безконтрольное распоряжение дирекции, которая поступала с актерами, как с крепостными. Положение долгое время было совершенно бесправное. По окончании училища актер обязан был прослужить десять лет на окладе, назначаемом дирекцией; вышедший из труппы ранее десяти лет обращался в первобытное состояние (указ Правительствующего Сената от 31 июля 1828 г.).

Оплата труда была крайне низкая. В 1832 году содержание громадной российской труппы (т. е. драматической и оперной) стоило 200.215 р. 29 к., а содержание одной незначительной по штату французской труппы — 224.236 р. 1½ к. Иностранцы

получали значительные оклады. Например, знаменитая Тальони имела твердый оклад в 97.550 р. ассигнациями (1840 г.), пользуясь при этом пятимесячным отпуском.

— Наемные слуги в хороших домах получают более, нежели большая часть русских артистов, — писал Гедеонов Волконскому, — да и самые первые сюжеты из национальных получают жалованья менее второстепенных иностранцев, и я смею сказать, что при таком несправедливом унижении удивительно, что еще проявляются таланты, ибо для развития таланта необходимо: поощрение, удовлетворение самолюбия и обеспеченное существование. Может ли артист заниматься своим искусством, когда обязан заботиться о средствах прокормить свое семейство? Какие должны рождаться в нем мысли, когда при сознании своего таланта он видит, что бесталанный живет в довольствии потому только, что он родился заграницею, а он едва имеет кусок хлеба, оттого что он русский..." — вступался за артистов Гедеонов, требуя денежного удовлетворения для артистки Андреяновой (его фаворитки) за московские гастроли, и которой министр двора отказал, требуя, чтобы артисты играли везде, где потребует дирекция, за то же вознаграждение [28].

Актеры, не имея почвы под ногами, соскальзывали с круга, нередко окончательно спиваясь, актрисы спешили приобрести покровителя, чему содействовало само же начальство.

— У вас, легкомысленных девушек, нет никакого расчета: ты вот, хочешь выйти за актера. Ну, что у него за жалованье? Какие средства? У тебя самой нет никакого приданого; ну, чем вы будете жить? С первого года пойдут дети, по целым месяцам не будешь учиться танцовать, — вот, и останешься вечной фигуранткой. Мне тебя жаль, ты девушка хорошенькая и могла бы составить себе фортуну, — говорил обычно Гедеонов воспитанницам.

В 1833 году к существовавшим по императорским театрам постановлениям присоединилось следующие унизительное и жестокое постановление, в силу которого „впредь у всех не замужних актрис и танцовщиц, кои окажутся беременными и потому не в состоянии будут исправлять свои должности, остановлено будет жалованье до выздоровления их и появления на сцену, а равно и у актеров, танцоров, музыкантов, кои от развратного образа жизни впали бы в любострастную болезнь, до вступления их опять в должность" [29].

Звание актера, как мы уже говорили, считалось позорным, поэтому чиновников, поступавших в актеры, лишали чинов (закон 1827 г.), но по отставке чины возвращались (закон 1831 г.). Присвоение с 1839 года актерам первого разряда за выслугу лет потомственного́ почетного гражданства, не изменило порядка вещей, и актер по прежнему продо́лжал оставаться вещью в руках крепостника, который по личному капризу и миловал, и карал. Дирекция вторгалась в семейную жизнь театральных рабо́тников, подвергала их телесному наказанию. В последнем случае жертва отправлялась в полицейскую часть с отношением: „Дирекция просит такого-то за нетрезвое поведение и бу́йство высечь розгами, а по исполнении обра́тить к своим обя́занностям". Непокорных отдавали в солдаты, переводили на другие рабо́ты. Так, актер Пруссаков приказанием Гедеонова в 1834 г. бы́л для исправления переведен в истопники театра. Арест бы́л обы́чным явлением, причем актерам для отсидки служила трубна́я Александринского театра, т. е. подвальная комната, где дежурили пожарные, трубники; актрисы же отбы́вали арест в конторе театров. До какой степени взгляд на труд актера, как на труд унизительный и не достойный честного человека, крепко коренился в дворянском обществе, можно судить хотя бы по тому факту, что Государственный Совет не соглашался на закон о присвоении актерам звания потомственного почетного гражданина, так как сценические занятия являются несообразными с занятиями, которые по коренному закону требуются от почетного гражданина, и при даровании актерам этого звания уменьшается достоинство того звания в глазах тех, которые его имеют или должны приобрести трудами и занятиями другого рода.

Крепостническая атмосфера, в которой протекала деятельность актера, конечно, никак не могла содействовать росту его личности. Такие актеры, как Каратыгины, Сосницкие, угодничали перед двором и потому бла́годенствовали; такой же, как Мартынов, чувствуя всю жуть обстановки, но не видя выхода и исхода, спился и окончил жизнь в возрасте, когда европейские артисты только еще начинают входить в славу. Обаятельная Асенкова, затравленная и оклеветанная, умерла в чахотке в расцвете таланта и молодости. Актеры беспробу́дно пили. В театр являлись нередко пья́ными, а из театра уходили, едва держась на ногах.

Варвара Николаевна
АСЕНКОВА
1817—1841
В роли Эсмеральды — портрет работы худ. Гау

Слева направо, сидят: П. И. Малышев, И. Ф. Горбунов, П. И. Григорьев, П. А. Каратыгин, И. И. Сосницкий, С. Я. Марковецкий. Стоят: И. Е. Чернышев и А. А. Алексеев

Маленькие актеры нищенствовали у начальства, валяясь на коленях перед вершителями своих судеб, кланяясь и выстаивая в прихожих театралов, а, по рассказам Головачевой-Панаевой, известный комический актер Александринского театра М. В. Величкин вползал на четвереньках к богатым купцам, положив билет себе на лысую голову.

Какое же могло быть серьезное отношение к театру, к своей профессии у этой массы людей, очутившихся на сцене случайно, не чувствовавших ни малейшего призвания к сцене, и смотревших на театр исключительно, как на единственное средство к жизни, так как по окончании Театральной школы другого пути не было.

Несмотря на все строгости, труппа Александринского театра поражала отсутствием дисциплины. Распущенность и халатное отношение к делу характеризуют весь данный этап жизни театра. Актеры манкируют репетициями, ролей никогда не знают, пьесы в целом не читают, к гриму и костюмировке

относятся крайне пренебрежительно, и, по словам режиссера Н. И. Куликова, „в театре для них было тягостно. Мысль одна и на репетиции, и на спектакле сидит в голове сих безголовых существ: поскорее удрать в „Феникс“... „Феникс“ — это трактир в Толмазовом переулке.

Следует сказать, что труппа несла грандиозную работу. Сезон считался с, так называемого, Фомина понедельника и кончался последним днем карнавала, т. е. масляницы, при этом исключались все предпраздничные дни, посты и один летний месяц.

Возьмем хотя бы один год из средины эпохи, например сезон 1844—1845 г. За этот сезон всего спектаклей было 232. В репертуаре находилось 50 новых пьес и 102 старых, всего 152 пьесы. В этот счет входит 17 бенефисов.

Легко себе представить, какой труд для добросовестного работника представлял собой такой громадный сезон, и какая нужна была закаленность в работе, чтобы честно ее преодолеть.

Даже у даровитых артистов, сознательно и с любовью относившихся к своему искусству, опускались руки, падала охота работать. Актеры же в своей массе рассматривали каждую роль, как наказанье, а не как средство итти вперед, показать публике новые стороны дарования. Для них было достаточно сноровки и штампов, которые они успели приобресть, чтобы играть на наивном доверии и неразвитом вкусе мало-культурного зрителя Александринского театра.

Критика не оказала на театр существенного влияния. Да и сама она была в крепостную эпоху поставлена в такие условия, что едва ли могла рассчитывать на успех своего дела. Цензура и ее сковала своими страшными щупальцами. Порядок и система управления императорских театров абсолютно не подлежали критике, об администрации немыслимо было говорить, чтобы не ослаблять „должное к ней почтение“, не ослаблять „чувства преданности, верности и добровольного повиновения“, ни о каких преобразованиях, ни о каких реформах театров печатать было нельзя, так как о преобразованиях по какой бы то ни было государственной части писать было строго запрещено, пока само правительство не предпримет преобразования. Цензуре было предписано особенное внимание обратить на содержание пьесы, чтобы критики, пользуясь материалом, разрешенным цензурою (т. е. пьесой), не могли бы

развивать своих мыслей, уклоняясь от его сюжета. Писать об актерах разрешалось „благонамеренно и деликатно, памятуя, что они состоят в должности при императорских театрах". Когда в 1846 году редактор журнала „Репертуар и Пантеон" Межевич сделал вылазку против Каратыгина, цензура запротестовала. Тогда Межевич в следующей статье все запрещенное цензурой стал печатать, отмечая точками. Это крайне не понравилось министру двора Волконскому, и он просил Дубельта прекратить этот способ печатания. Межевич не унялся: он стал проводить свои мысли о Каратыгине под замаскированными событиями, будто бы происходящими на провинциальном театре, и в таком виде с дозволения общей цензуры напечатал статью в журнале под названием „Представление Гамлета на провинциальной сцене". Никого не называя по имени, автор сумел высказать все, что он хотел сказать о Каратыгине. Цензура, задним числом, нашла однако, что выходки редактора циничны, оскорбительны для Каратыгина, талант которого признан всеми и „удостоен особенным высочайшим вниманием государя императора". Дубельт обязал Межевича вести критический отдел" в правилах большей умеренности и вообще в строгом приличии". В противном случае, угрожал тем, что принужден будет войти с всеподданнейшим докладом о воспрещении журнала, как неблагонамеренного.

Все пьесы, предназначенные к представлению, рассматривались цензурою III отделения; этой же цензуре подвергались и все статьи о театре. В 1843 году Николай пожелал, чтобы издатели всех журналов и газет, которым было дано разрешение помещать статьи об императорских театрах, печатали статьи не иначе, как по предварительном рассмотрении их министром двора Волконским, и чтобы представлялись они Волконскому принятым порядком, т. е. через III отделение, при том за полными подписями их сочинителей, а не начальными буквами. Но этого было мало: после такой пертурбации статьи эти подвергались рассмотрению обыкновенной цензуры на общих основаниях.

Такой фильтр производился якобы с целью оградить дирекцию и служивших при ней артистов от оскорбительных и нередко несправедливых замечаний.

Рамки критики были сужены окончательно. Критической мысли было предоставлено право говорить о пьесах „умеренно и с благонравием", а об игре артистов отзываться „с наиболь-

шею сдержанностью в похвалах и порицаниях, памятуя, что артисты состоят на коронной службе и по долгу должны нести ее добросовестно и что лучшею наградою им будет не писание людей пристрастных, а похвалы начальства, которому вверены судьбы их монаршею волею"...

Белинский мечтал театральную критику превратить в поэзию. „Рецензенту надо сделаться поэтом, и поэтом великим", — писал он. Он стремился возбудить в читателе все те потрясения, вместе и мучительные и сладостные, неуловимые и действительные, которыми восторгал и мучил театр великий артист... Белинский был таким поэтом критики, когда писал о Мочалове. Но критик совершенно забывал, что такие артисты — лишь единицы. Их было тогда только два: Мочалов в Москве и Мартынов на Александринской сцене, оба преждевременно испепеленные николаевским режимом. Все остальное — и актеры, и драматургия, и постановки этой эпохи — ни в какой мере не „восторгали и ничему не учили".

Нужно было смелое, суровое слово, вскрывающее все губительные факторы театральной действительности, нужно было бурным потоком негодования сломить преграду пошлости, воздвигнутую в театре и вокруг театра Полевыми, Кукольниками, Булгариными, Зотовыми, Каратыгиными. На это дело не явилось людей, не было сил даже у Белинского, который отдал театру только страстность театрала, но не был борцом настойчивым и последовательным.

Владычествовали Зотовы, Булгарины, Межевичи, люди преданные III-му отделению. Когда одна бездарность В. З. (Влад. Зотов) ставила на сцене свою пьесу, другая бездарность Р. З. (Раф. Зотов) расхваливала ее в фельетоне „Северной Пчелы". Плохо, а иногда совершенно не разбиравшиеся в вопросах театра, не имевшие никаких взглядов на театр, эти критики сводили счеты с авторами и артистами, а под час просто были недобросовестны в своих работах. Некоторые из них были связаны с театром и потому были опутаны целою сетью отношений, которые парализовали и добросовестность, и прямоту высказываний.

Отрадным явлением, до некоторой степени влиявшим на актеров — были гастроли на сцене Александринского театра артистов московских и провинциальных театров.

Приезжали Мочалов, Щепкин, Самарин, Орлова, Шумский, Садовский, Живокини, из провинциальных — известный украинский

актер Домóровский, Н. Х. Рыбáков и Н. К. Милославский, одно время даже служивший в Александринском театре. Любóпытно, что Мочалов (1833 г.) успеха не имел. После бéшеных восторгов Москвы он впервые в зале Александринского театра ощутил холодность публики. На собравшуюся на этот спектакль „избóранную публику города“ неровная игра артиста, озаренная вспышками бóльшого темперамента лишь в двух-трех местах роли, и бесцветная в остальной части, впечатления не произвела. Мочалов

Е. Н. Жулева
1852 г.

не понравился. Особéнно неприятно поражал он в Чацком, в роли которого напомнил Димитрия Донского. Разочарованный холодным приемом, артист бóлее не посещал столицы.

Гастроли Щепкина производили самое отрадное впечатление. Для публики они бóли бóльшою радостью, для артистов имели громадное бóлаготворное значение. Щепкин любил бывать в Петербурге и в Александринском театре гастролировал часто и играл по-долгу. Перед зрителем проходили высоко-

художественные созданья: Фамусов, Городничий, Мошкин („Холостяк“), Бурдюков („Тяжба“), Утешительный („Игроки“), Кочкарев („Женитьба“), Арнольф („Школа женщин“), Гарпагон („Скупой“), Оргонт („Тартюф“), Сганарель („Лекарь поневоле“) и многие другие. С громадным успехом исполнял он Чупруна („Москаль-Чаровник“) и Макогоненко („Наталка-Полтавка“), играя их на украинском языке. В его спектакли труппа подтягивалась. Щепкин обладал удивительною способностью объединять и зажигать людей в работе. Критика единогласно отмечала, что на гастролях Щепкина Александринские актеры бросали распущенную манеру игры, уклоняющуюся обычно в крайности. „Мы убеждены, что если бы такой артист, как Щепкин, почаще являлся бы на сцене Александринского театра, требования здешней публики скоро сделались бы совсем другими, а сообразно с ними произошла бы большая перемена со стороны здешних артистов в манере играть роли в порядочных пьесах“ [30].

Такую же положительную роль имели гастроли и С. В. Шумского и П. М. Садовского. Первый поражал разработкой роли и глубиной характеристики, второй покорял всем строем игры — необыкновенной естественностью, простотою сценических приемов.

Вообще московские артисты отличались талантами более глубокими, более отвечающими жизни. В Александринском же театре один только Мартынов являлся артистом большого общественного значения.

В годы, когда Александринский театр начинал свою работу, русское сценическое искусство питалось жалкими остатками традиций французского классического театра. Репертуар, построенный на фразистости, напыщенности, на языке абсолютно не разговорном, несомненно требовал и особой подачи его со сцены. Это выразилось в искусственной манере говорить со сцены, как говорят, приподнято, декламировать, резко повышая и понижая голос, растягивая слова.

Отсутствие сценической динамики в пьесах, построение сцен на длинных монологах утвердили известного рода статичность актерской игры. Актер принужден был, декламируя, позировать, застывать в изящных позах. Все лучшие артисты начала девятнадцатого века не ушли из под обаяния устаревшей сценической рутины, еще пользовавшейся по преданию вниманием публики, подкупавшей красивостью сценических эффектов.

Школа эта привела в конце концов к тому, что театральные подмостки стали походить на старинные риторики и пиитики. Актерская масса выработала свои строго определенные формы сценического воздействия, установила известные образцы декламации и движения, для каждой страсти определила свои приемы, особого рода взгляды и движения, манеры выражать благородство, подлость, простодушие, лицемерие и проч. и проч. Все было поставлено в строгие рамки сугубо-сценических условностей, был создан как бы кодекс актерской игры.

Сцена из драмы Н. Кукольника „Деньщик“ 1852 г.

Так называемое романтическое направление, нелепо выразившееся в Александринском театре в явлении Полевого и Кукольника, не разрушило традиций.

Под новой романтической формой скрывались все те же риторические приемы классической школы, условности сцены не исчезли, а только переместились, действующие лица остались теми же марионетками, только иначе одетыми, изменился лишь внешний вид и язык. Страсти подобранные к обстоятельствам, преувеличенное выражение страстей, иногда совершенно невероятное, украшенный язык, исключительные характеры новой драмы давали актерам полный простор действовать в том же

старом направлении декламации и позы. Правда, декламация освободилась от классического однообразия, но взамен приобрела характер певучий, актер на сцене стал разнообразить движение, от сдержанного выражения страстей обратился в другую крайность, на сцене послышался дикий хохот, блуждающие взгляды стали леденить сердца зрителей, жадных до всего необыкновенного и ужасного, неестественным и таинственным шепотом стали заканчиваться монологи. Если классическая школа стремилась очаровать зрителя спокойною красивостью внешних форм, романтическая школа игры старалась произвести мгновенный молодеческий наезд на чувство зрителя, ошарашить, взбудоражить восторженными и неистовыми порывами.

Александринский театр, замороженный III-м отделением, не знал романтизма, как его знал Малый театр в Москве в лице Мочалова. Аполлон Григорьев считал артиста могучим выразителем эпохи русского романтизма. Он восторженно вспоминал, как этот малорослый и неловкий актер вырастал порою в гигантский грозный призрак и перерождался в идеал обаятельной красоты каким то чудом поэтического вдохновения.

Каратыгин, которого обычно считают романтиком, не был им на самом деле. В нем было больше от старого искусства французского классицизма, только с некоторым воздействием романтизма, но представителем последнего он не был. В игре его не было ни взлетов, ни шири романтических настроений. Он весь был в шорах театральной эстетики прошлого.

Стержнем его искусства была декламация.

Вся драматургия Бахтурина, Полевого, Кукольника, Ободовского, Розена — все, чем питался Александринский театр, что составляло фундамент творчества Каратыгина, представляло трескучую словесную постройку, риторическую, витиеватую.

Привыкший к риторическому величию, к классической искусственности, Каратыгин никак не мог примириться с Шекспиром. Как актера, его тянуло к Шекспиру, но он до конца дней был убежден, что Шекспир — дикарь, и что его надо исправлять и облагораживать величественной игрой.

И. И. Панаев передает в своих воспоминаниях очень интересный эпизод.

В 1836 году Панаев перевел французскую переделку „Отелло", подчистил перевод по оригиналу и в таком виде ставил пьесу в бенефисном спектакле Я. Г. Брянского. На одной из репетиций Панаева крайне смутило то, что Каратыгин в третьем дей-

ствии, вместо: „крови, Яго, крови“, произнес: „крови, Яго, крови жажду я“. Это „жажду я“ показалось Панаеву неловким и лишним. Панаев предполагал, что артист ошибся, но к его удивлению на генеральной репетиции „жажду я“ Каратыгин произнес с еще большим пафосом. Наконец, после репетиции Панаев решил сделать замечание и указал, что „крови! Яго, крови!“ сильнее и проще. Каратыгин посмотрел на переводчика с высоты своего величия и сказал: — „Предоставьте уж мне

НА АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ

Въ Четвергъ, 11 Февраля.

Русскими драматическими актерами представлено будетъ

въ пользу актрисы

Г-жи САМОЙЛОВОЙ.

въ первый разъ

ПОДВИГЪ ШИРВАЙСКАГО ПОЛКА ВЪ ТУРЕЦКУЮ КОМПАНІЮ.

Драматическое представленіе въ трехъ картинахъ

КАРТИНА ПЕРВАЯ

СЕМЕЙСТВО СТАРАГО РУССКАГО СОЛДАТА.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА

Василій Васильевичъ Ушинъ, отставной ...
Г-нъ Сапровъ 1.
Г-жа Громова.
Г-жа Новосѣлова.
Г-нъ Сѣченовъ.
Г-жа Вирюнина.
Г-жа Лядова 3 (гостья).
Г-нъ Зубровъ.
Г-нъ Мареславцевъ.
Г-нъ Громовъ 1.
Г-нъ Громовъ.

КАРТИНА ВТОРАЯ.

2

18 54

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ

СТАНЦІОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ.

Драма въ 3-хъ дѣйствіяхъ, заимствованная изъ повѣсти А. С. ПУШКИНА.

Г-жа САМОЙЛОВА будетъ имѣть въ первой роли Почтмейстерши Вахтеровой Шонеи, составленное и аранжированное для пѣнія В. И. Каженскимъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА

Смотритель Вырина, смотритель на станціи. Г-нъ Самойловъ.
Дуня, дочь его . . . Г-жа Самойлова.
Павелъ Антоновичъ Минскій, поэтъ. Г-нъ Монроевъ 1.
Иванъ Петровичъ Бѣлкинъ . . . Г-нъ Каратыгинъ.
Карлъ Ивановичъ Шульцъ . . . Г-нъ Тепловъ.
Аксинья Терентьевна Хлопушина . . . Г-жа Громова.
Ямщикъ . . . Г-нъ Сѣченовскій.
Курьеръ . . . Г-нъ Косицкій 2.
Ямщикъ . . . Г-нъ Вирюнинъ.
Тиша, его товарищъ . . . Г-нъ Мареславцевъ.
Анна, горничная . . . Г-жа Громова.
Григорій, камердинеръ Минскаго . . . Г-нъ Федоровъ.
1-й пріятель Минскаго . . . Г-нъ Антоновскій.
2-й пріятель Минскаго . . . Г-нъ Сѣченовъ.
3-й пріятель Минскаго . . . Г-нъ Тюленевъ 2-й.
Управитель Минскаго . . . Г-нъ Поляковъ.
1-й гость Минскаго . . . Г-нъ Горбуновскій.
2-й гость Минскаго . . . Г-нъ Сѣченовъ 2-й.
Федька, слуга Лепешкиной . . . Г-нъ Рудинъ.
Палагея, служанка Лепешкиной . . . Г-жа Чернова.

Дѣйствіе происходитъ въ 1816 году, первое на станціи въ ... губерніи, второе въ Петербургѣ

ВЪ АНТРАКТѢ

между второю и третьей пье-

Афиша инсценировки повести А. С. Пушкина „Станционный смотритель“

говорить так, как я нахожу лучше. Эта фраза коротка; для того, чтобы придать ей силу, необходимо прибавить „жажду я“.

На спектакле, рассказывает Панаев, Каратыгин на „жажду я“ нажал педали, как говорят в актерском мире, произнес всю фразу с сверкающими глазами, с угрожающим жестом, что вызвало взрыв рукоплесканий.

Внешний рисунок роли, пластическая красота были у артиста на первом плане. Белинский был враг эффектов — как бы они ни были изящны, благородны и умны, они всегда встречали

в его художественном восприятии отпор, но когда он увидел Каратыгина в роли Велизария, в триумфе, везомого народом в торжественной колеснице, когда он увидел лавро-венчанного старца-героя с его седою бородою, в царственно-скромном величии, восторг охватил и потряс все его существо.

— Театр задрожал от взрыва рукоплесканий, — описывает Белинский. — А между тем артист не сказал ни одного слова, не сделал ни одного движения, — он только сидел и молчал. Снимает ли Каратыгин венок с головы своей и полагает его к ногам императора или подставляет свою голову, чтобы тот снова положил на нее венок — в каждом жесте виден герой Велизарий. Словом, в продолжении целой роли благородная простота, геройское величие видны были в каждом шаге, слышны были в каждом слове, в каждом звуке Каратыгина...

Другой зритель, профессор М. Погодин, писал, восторгаясь исполнением Кориолана:

— „В римской тоге, со шлемом на голове, с обдуманными телодвижениями Каратыгин во всякую минуту был превосходною моделью античной статуи", и утверждал, что пластическая стихия на сцене впервые в лице Каратыгина явилась в таком блеске и с такою художественностью.

Какими эффектами, умными и глубокими, поражал иногда артист, можно видеть хотя бы из воспоминаний его собрата по искусству.

В роли Велизария, в сцене, где жена, свидетельствуя перед сенатом против Велизария, обвиняет его в государственной измене, Каратыгин закидывал тогу себе на голову и оставался несколько минут в таком положении, и... во все это время театр дрожал от восторженных рукоплесканий. Зритель в этой закрытой, с головы до ног, фигуре видел человека, разочаровавшегося в дорогом ему существе, человека пораженного до того, что он не только не находит слов выразить свое горе, но даже не может смотреть ни на людей, ни на свет. Так понимал и чувствовал зритель, видя этого неустрашимого, победоносного героя, горько, но беззвучно рыдавшего под покрывавшею его тогою. [31].

За то роли, в которых эффекты подобного рода не углубляли пьесу, роли, которые не давали простора для демонстрации богатого арсенала пышных внешних приемов игры, а требовали наибольшей простоты в выявлении характера пьесы, в которых всякое лишнее украшение, всякая лишняя подробность

только сбивают с дороги к цели, — в таких ролях Каратыгин был слаб, терялся, и там, где у Мочалова из груди вырывались звуки истинной страсти, ласкающие или потрясающие, звуки проникавшие до глубины сердца, там Каратыгин беспомощно метался, кричал, как выразился один из критиков, „впадал в сценическое лицемерие", вульгаризировал глубокое содержание роли.

Таков он был в Гамлете, и Аполлон Григорьев назвал его исполнение профанацией величайшего из человеческих созданий, низведением в грязь страшных вопросов человеческой души.

Высокий, здоровый, плотный, как мясник, величественный, торжественный, он был, однако, похож на Гамлета столько же, сколько Гамлет похож на Геркулеса. С голосом, назначенным командовать ротою, решительным и уверенным, но совершенно не тем, который вырывается из груди болезненным стоном, с изысканными, живописными позами, в великолепном с иголочки костюме, с декламацией, состоявшей из сентиментальных завываний, самодовольный, не удостаивающий даже взять в руки череп и поднимающий его острием шпаги, он был именно тем Гамлетом, которого характеризует Офелия, словами Полевого:

Он был бравый молодец,
В белых перьях, статный воин.
Первый Дании боец...

Если Мочалов, создавая глубоко страдающий образ Гамлета, выражал в своем творчестве мучение, сомнение, все терзания передовых людей сороковых годов, то Каратыгин, упитанный и самоуверенный, в данной роли являлся выражением бодрой, краснощекой, поднимающей свою голову буржуазии.

Любопытно, как на Каратыгине резко сказалась эпоха. С одной стороны, он был любимец двора, дворянства и, играя перед этою толпою, соблюдал все меры приличия и никогда не оскорблял ни слуха, ни зрения. Разговор на сцене, походку, жесты, эффекты он подгонял к требованиям „хорошего тона", придворного этикета. Когда же он являлся перед гостинодворскими и апраксинскими купцами, игра его становилась неузнаваемой, он нажимал педали, злоупотреблял богатством своих сценических ошеломляющих средств, лишь бы вызвать восторги и аплодисменты публики, еще не разбирающейся в вопросах искусства. Даже такой преданный и горячий поклонник артиста, как Булгарин, и тот жалел, что он „часто жертвует

своим талантом удовольствию толпы и без нужды приходит в исступление... Когда он начинает кричать, топать ногами и рваться, я всегда выхожу из театра...“ [32].

Находясь в плену старой школы игры, Каратыгин, конечно, не мог подойти к новой драме. Он был по рукам и по ногам опутан сетью старых сценических преданий. Возвратясь в 1845 году из заграничной поездки, после изучения игры Леметра, он старался всячески опростить приемы своей игры, убрать все леса ходульных эффектов, и ему в этом направлении удалось добиться больших и прекрасных результатов, но все же это было относительное опрощение, борьба с фальшью, прилипшею к нему вследствие ложного развития, но борьба без окончательной победы. И. И. Панаев говорит в своих воспоминаниях, что являясь во фраке в ролях Чацкого и Онегина (переделка по Пушкину), Каратыгин не мог освободиться от своего героического величия: ходил в сапогах, как на котурнах, размахивал руками в Онегине, как Димитрий Донской, и декламировал в Чацком, как Фингал. Постоянно герой, он почти никогда на сцене не был просто человеком.

Значительный шаг вперед к человечности в драме, к естественности, к натурализму представляло творчество артиста Я. Г. Брянского. В его игре было более сценического спокойствия, много чувства, правдивости. Он первый заговорил в драме естественным человеческим голосом, без распева и без декламации. За это манеру его называли сухою и холодною; тем более давало повод к такой характеристике то обстоятельство, что артист почти всегда играл в драме злодеев, типы суровые, холодные, несимпатичные. Белинский писал, что артист знал сердце человеческое и умел его трогать за чувствительную струну. Он был замечателен в роли Миллера, особенно в той сцене, когда чувство оскорбленного отца вырывает у него из души упреки („Коварство и любовь“) или в роли отца, когда он выбирает между детьми того, который должен итти в стан неприятелей, как заложник („Гусситы под Наумбургом“). В этих сценах зрители проливали слезы, которых никогда не собирал Каратыгин.

Дальнейший шаг к натурализму был сделан талантливым А. М. Максимовым. Играя после смерти Каратыгина Гамлета он доказал, что актер на сцене должен быть прежде всего человеком. Как ни странно, но актер должен был это доказать. Каратыгин ставил Гамлета на ходули пафоса и декламации,

в нем он был только „бравым молоддом“, при том вся роль его выскакивала из общей рамы вперед, нарушая ход пьесы и общую картину. Максимов создал новые мизансцены, которые умело оправдал. Взять хотя бы одну сцену „представления“, чтобы сравнительно увидеть все превосходство интерпретации Максимова. Обычно в этой сцене актеры хохотали адским смехом, бушевали руками. У Мочалова она была страшна, он демонически хохотал и трясся. У Каратыгина - эффектна: он

Сцена из пьесы П. Сухонина — „Русская свадьба в исходе XVI века“. Постановка 1852 г. Зарисовка В. Тимма

кричал и ползал по сцене. У Максимова не было ни крика, ни беснования. Его радостный смех над удачею придуманного актерами сейчас же заглушался тихим стоном из глубины души. Ни декламации, ни позировки. Пред зрителем стоял самый простой, близкий каждому человек, только глубоко страдавший.

— Языку и всему бытию Гамлета Максимов придал такую поразительную простоту, столько общечеловеческих черт,

столько убедительной истины, что такого рода олицетворение трагического характера можно назвать почти новым шагом в искусстве (курсив наш) и шагом весьма важным. Новое поколение от театрального зрелища прежде всего требует правды и натуры — и оно справедливо: без правды и натуры не может существовать на сцене иллюзии, т. е. обаятельного обмана чувств; а без этого обмана... невозможно и сочувствие к действию и лицам", — писал Ф. А. Кони, приветствуя подвиг артиста.

Это был действительно подвиг, потому что Максимов нарушил традиции петербургской сцены и пошел на борьбу со всеми предубеждениями, ложными направлениями вкуса и привычками, прочно утвердившимися, как на сцене, так и в публике.

К сожалению, артист нередко изменял правде и натуре. Его еще манил блеск эффектов, певучей декламации. Он не стремился к правдивому воспроизведению и отражению человеческого общества на сцене со всею беспощадностью красок. В его представлении о сценическом искусстве все же крепко жила своеобразная эстетическая точка зрения, не допускавшая натурализма.

Линия приближения к натурализму гораздо быстрее шла по линии комического плана. В трагедии и мелодраме сам материал не давал значительного простора для натуралистических тенденций. Вычурный язык, необыкновенные характеры, нагромождение ужасов, — все это невольно уводило актеров от правды и натуры. Наоборот, в комедии и водевиле, где люди являлись в своих обычных одеждах, в своих поношенных мундирах, халатах, обстановке жизни самой заурядной, итти актеру на встречу натурализму было значительно легче.

Это стремление к натурализму можно подметить уже в водевиле сороковых годов. В то время, когда одна группа артистов в этом жанре шла по линии лишь внешнего комизма, отклонялась в сторону веселости сценических положений, каламбуров и куплетов, другая без малейшего на то желания, как говорится, против воли, как-то непроизвольно, вносила в водевильные типы наблюдения подлинной жизни.

К первой принадлежали талантливые Н. О. Дюр и В. Н. Асенкова. Они закончили, пожалуй, эпоху беззаботного водевиля. Оба изящные, веселые, музыкальные, умевшие сделать куплет умным, тонким и острым, они как нельзя более отвечали духу шаловливого водевиля, и кто-то совершенно справедливо отме-

тил, что водевиль, Дюр и Асенкова есть что-то неразделимое, целое, что артисты эти кстати мигнут, кстати кивнут, а выйдет что-то похожее на дело. Вот это „кстати" и создавало громадный успех. Юная, прекрасная, обаятельная, какая то фантастическая, Асенкова была очаровательна и в ролях наивных девушек, и в ролях резвых мальчуганов, которых особенно любила играть. Когда она, подойдя к рампе, пела куплеты, вроде:

Как военные все странны.
Вот народ-то пресмешной.
Так и бредят беспрестанно
Только службой фрунтовой.
И, чтоб с ней не расставаться,
То хотят нас приучить
По команде в них влюбляться
И по форме их любить...

театр дрожал от рукоплесканий и вызывов, нисколько не уступавших рукоплесканиям Каратыгину в роли Велизария.

Дюр был неистощимо весел в ролях с переодеванием. Например, в водевиле Булгакова „Артист" он являлся итальянским певцом, фигурантом и учителем декламации. Он смешил руладами сопрано и баса, прыжками фигуранта, который и пляшет и плачет, и удачно пародировал декламацию Каратыгиной, Каратыгина и Мочалова, при чем так удачно, что театр каждый раз заставлял повторять замечательные имитации.

Другая группа шла в водевиле иным путем. Не имея в своем багаже ни изящества, ни грациозной веселости, ни музыкальности, представители этой группы несли в свое творчество бытовые элементы.

Конечно, не под влиянием театральных причин происходил сложный процесс внедрения „жизни" на сцену. Этот процесс шел под влиянием экономических сдвигов, в результате которых выступила на арену роль буржуазии, для которой и важно и ценно было в искусстве видеть и критику недалекого прошлого и проанализировать свою обстановку, свое окружение, свой быт и психологию.

И любопытно при этом, что расширение сценических рамок в этом направлении шло не от литературы, как это обычно принято полагать, а от актеров, которые, как более подвижной барометр театра, прямо от жизни, через голову литературы

пользуясь лишь схемами и очерками действующих лиц не литературных и лишенных даже правдивости пьес, умели оживлять сцену и наполнять ее содержанием, как бы выхваченным из жизни. Так например, А. Е. Мартынов из водевильных фигур создавал характеры и типы русской действительности. Критика еще в сороковых годах общим хором сожалела, что на русской сцене нет драматурга, равного артисту по знанию русской жизни.

Такова была и актриса Е. И. Гусева с исключительной правдивостью и истинным комизмом передававшая роли купчих, свах, кухарок, солдаток, нянек. В игре ее не было, может быть, искусства, т. е. сценической разработки, но в ней преобладала сама природа. В жизни она была типом простой женщины: ее фигура, голос, манеры были тяжелы и грубы, и она их не старалась видоизменить; но все типы, созданные ею, казались выхваченными из жизни. Гоголь вполне был удовлетворен исполнением ею и роли Пошлепкиной в „Ревизоре", и Феклы в „Женитьбе". В последней особенно замечателен был ее сиповатый смех, который, сливаясь с задорным хохотом Кочкарева, показывал, что Фекла, проевшая зубы на ремесле свахи, хохочет не с дура, как это выходит обычно у всех играющих Феклу, а „с сердцов".

Мартынов окончательно поколебал устои старой школы. С торжеством его таланта жалкие остатки руссифицированного классицизма и романтизма потеряли последний авторитет.

При отсутствии в даровании своем беззаботной игровой веселости, которою подкупали зрителя Дюр и московский комик Живокини, Мартынов обладал даром вносить в творчество трезвое, жизненное начало. Его художественные устремления всегда искали правды и находили ее часто в одних только намеках. Мало того, Мартынов, изображая жизнь самых простых людей, среду самую заурядную, обыкновенную, даже на незатейливом, простом фоне изображаемой жизни, при полнейшем отсутствии в ней пестрых, ярких красок, умел так комбинировать серые тона действительности, так глубоко и умно умел использовать громадный запас наблюдений и впечатлений, что даже в пьесах и ролях лишенных порой всякого смысла, ухитрялся создавать оригинальные, жизненные, законченные характеры, умел превращать схемы и очерки в типические образы и воспроизводить их на сцене с поразительною глубиною в самых мельчайших оттенках, никогда и ни на одну черту

не отступая от жизненной правды, ради эффекта и для возбуждения рукоплесканий.

Н. Г. Чернышевский в одном из писем писал, что Мартынов „разрушил рампу с прямотою и глубиною гениального художника". Иными словами, гениально подвел сценическую правду к правде жизни. Именно в этом смысле Чернышевский называет артиста гениальным. И это было не единственное свидетельство.

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

БѢДНОСТЬ
НЕ
ПОРОКЪ.

Комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ, соч. А. Н. Островскаго. (Автора комедіи: *Не въ свои сани не садись*) Музыка аранжирована и оркестрована Г. Кажинскимъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Гордѣй Карпычъ Торцовъ, богатый купецъ . . . Г-нъ Григорьевъ 2.
Пелагея Егоровна, его жена . . Г-жа Аникеева.
Любовь Гордѣевна, ихъ дочь . . Г-жа Читау.
Любимъ Карпычъ Торцовъ, его братъ, промотавшійся . . . Г-нъ Самойловъ.
Африканъ Саввичъ Коршуновъ, фабрикантъ . . . Г-нъ Мартыновъ 1.
Митя, приказчикъ Торцова . . Г-нъ Бурдинъ.
Яша Гуслинъ, племянникъ Торцова . Г-нъ Климовскій.
Трина Разлюляевъ, молодой купчикъ, сынъ богатаго отца . . . Г-нъ Марковъ-цій.
Анна Ивановна, молодая вдова . Г-жа Орлова.
Маша, Лиза, } подруги Любови Гордѣевны . Г-жа Нагарова, Г-жа Каратыгина.
Егорушко, мальчикъ, дальній родственникъ Торцова . . . Г-нъ Зимникъ (вос:)
Арина, нянька Любовь Гордѣевны . Г-жа Громова.
1) 2) Старухи гостьи . . . Г-жа Смирнова. Г-жа Волкова 1.
Старикъ, Вожакъ, } ряженые. Г-нъ Смирновъ. Г-нъ Разсказовъ
Гости, гостьи, прислуга, ряженые и проч.

Дѣйствіе происходитъ въ уѣздномъ городѣ, въ домѣ купца Торцова, во время святокъ.

Афиша первого представления пьесы „Бедность не порок" А. Н. Островского 1854 г.

И. И. Панаев, прекрасно понимая, что есть разница между „сценической правдой", т. е. правдивым способом сценического изображения, и „правдой жизни", т. е. подлиной действительностью, писал: „можно сказать утвердительно, что чем более сценическая правда будет приближаться к правде жизни, тем более она будет выигрывать и величайшим артистом или артисткой, кажется, могут назваться тот или та, кто откроет

тайну полного слияния этих правд". И таким артистом Панаев считал Мартынова.

Театральная эстетика с ее формальными требованиями терпела крушение. Герои отжили свое время. На сцене зашевелилась пестрая толпа обыкновенных людей с их прозаическою мирною жизнью. В неприглядной красоте появились перед рампой тулупы, зипуны, сермяги, смазные сапоги, лапти. Медленными шагами шла к жизни драматическая литература, медленно шло утверждение сценического натурализма, встреченного старыми работниками чрезвычайно недружелюбно. Сосницкий, П. Каратыгин, и московские — Д. Ленский, Щепкин — высмеивали новое течение.

Фанни Снеткова — первая исполнительница Катерины в „Грозе" А. Н. Островского

— У нас в репертуаре все еще господствуют тулупчики и очищенное, — писал И. И. Сосницкий в одном из писем. — Грустно, очень грустно. Но это еще долго продержится. Всякую неделю являются новые авторы, один другого грязнее и все хлопочут о натуре. Действительно: Каратыгин (П. А.) прав, говоря: не достает только публичных бань на сцене: великолепная идея и большие будут сборы. Обстановка дешевая, пар можно сделать искусственный, шайки, да мочалки, а натура великолепная, костюмов не нужно, и успех неимоверный.

Однако брюзжанье умиравшего от дряхлости Сосницкого не помешало быстрому росту нового направления в искусстве театра.

Исподволь подчиняя публику своему глубокому, органическому, захватывающему таланту, Мартынов незаметно вел театр к полному признанию новой школы. Он доказал, что

в комических ролях можно и смешить и трогать одновременно, что смех можно возбуждать естественным выполнением представляемого характера, а не резкими движениями, уродливым костюмом или подчеркиванием двусмысленных забавных фраз. В драме, совершенно отказавшись от мелодраматических криков, приподнятого тона, потрясающих жестов и мимики, он показал обаятельную гамму душевных переживаний. Он раскрыл на сцене с поразительною красотою человеческий облик, создал целую галлерею высокохудожественных образов русской действительности, образов, каждому близких, понятных, доступных. Таким путем он приблизил театр к жизни, к пониманию зрителей широких слоев, углубил значение театра, обратив его из эстетической игрушки, из красивой рамы, в дело серьезное, имеющее общественное значение.

Ю. Н. Линская
Первая исполнительница Кабанихи в пьесе „Гроза“

Громадное значение Александринского театра почувствовалось в конце пятидесятых годов, когда Мартынов явился в репертуаре Островского, Писемского, Тургенева, Потехина и Чернышева. Исполнение ролей Тихона („Гроза“), Михайлы („Чужое добро в прок не идет“), Мошкина („Холостяк“), Боярышникова („Не в деньгах счастье“), Трубина („Отец семейства“)—заставило всю Россию говорить об артисте. До такой степени он явился в них актером, абсолютно порвавшим с прошлым театра и давшим новые и оригинальные приемы игры, что критика даже не находила в современном лексиконе терминологии для обозначения этих новых приемов, проникнутых национальным темпераментом, человечностью, сугубою правдою жизни.

Следует обратить внимание на то, что симпатии артиста лежали к ролям, в которых с особенною творческою силою мог

подчеркнуть он в человеческой личности подлинные человеческие начала. Особенно любил он изображать маленьких серень-ких людей, каких можно встретить в жизни тысячами, бедных, забитых жизнью, обиженных судьбой, которые, несмотря на смешную подчас фигуру свою, таят под этой смешной формой теплое сердце и человеческие чувства.

По единогласному признанию современников, эта сторона творчества Мартынова имела глубокое общественное значение и придавала профессии актера сильно ощутимый смысл борца за лучшую жизнь.

Один из современников на могиле артиста заявил совершенно верно, что замечательная деятельность Мартынова в целом, основанная на великой силе любви артиста к страждущему русскому человеку, содействовала пробуждению общественной совести и освобождению человеческой личности из под гнета крепостничества. Драматург же А. А. Потехин, рассматривая жизнь и творчество Мартынова, прямо указал на эту громадную роль артиста. „Его творчество",—сказал он—„было живым протестом против крепостного права".

Первый и единственный из артистов Александринского театра Мартынов в общественных и политических тисках крепостного режима показал со сцены зрителям:

. . . . . как тяжко и обидно
Страдает человек в родимом их краю...
(А. Апухтин. „Памяти Мартынова").

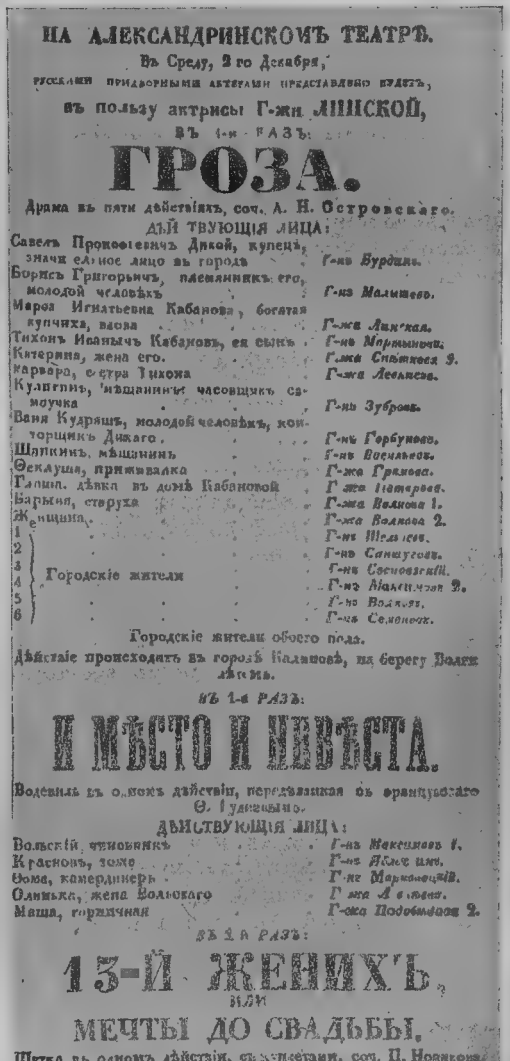
На язвах и недостатках общества он заострил внимание зрителя и тем самым придал Александринскому театру смысл громадной общественной силы, до которой за всю свою дальнейшую историю театр этот никогда не поднимался.

Интересно теперь рассмотреть женский состав Александринского театра в крепостную эпоху и остановить внимание на некоторых актрисах, наиболее характеризующих то или другое течение.

Рядом с Каратыгиным стояла спутница его и в жизни, и на сцене — А. М. Каратыгина. В трагедии она была невыносима: исступленно кричала и постоянно прибегала к плачевным воплям, но в комедиях Мольера, Бомарше, Мариво являлась исключительным мастером. Хороша она была в драмах, где не было повода для крика и шума. Напр., в драме Ансело „Мария или семнадцать лет из жизни женщины", в которой

она являлась сначала беззаботной, веселой доверчивой шестнадцатилетней девушкой, потом знатной дамой, блестящей и торжественной, наконец—матерью, жертвующей личным счастьем для дочери. В этой роли, по свидетельству критики, она извлекала тихие, сладкие слезы.

Венцом ее творчества были роли светских женщин, молодых вдов и кокеток, графинь, баронесс, герцогинь. Сферой ее была гостиная, ее солнце—блеск бриллиантов и восковых свечей. Здесь она увлекала изяществом диалога, чувством меры большого художника и знанием всех оттенков светской женщины, прелестью манер, искренней веселостью, а иногда и трогательностью. Зрителю иногда казалось, что она сошла с прекрасной старинной гравюры. Дворянин-зритель ценил ее высоко, как и партнера ее И. И. Со-



НА АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ Среду, 2 го Декабря,

русскими придворными актерами представлено будетъ,

въ пользу актрисы Г-жи ЛИНСКОЙ,

ВЪ 1-й РАЗЪ:

ГРОЗА.

Драма въ пяти дѣйствіяхъ, соч. А. Н. Островскаго.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Савелъ Прокофьичъ Дикой, купецъ, значк. единое лицо въ городѣ — Г-нъ Бурдинъ.
Борисъ Григорьичъ, племянникъ его, молодой человѣкъ — Г-нъ Малишевъ.
Марѳа Игнатьевна Кабанова, богатая купчиха, вдова — Г-жа Линская.
Тихонъ Ивановичъ Кабановъ, ея сынъ — Г-нъ Мартыновъ.
Катерина, жена его. — Г-жа Стебницкая 3.
Варвара, сестра Тихона — Г-жа Лесневская.
Кулигинъ, мѣщанинъ, часовщикъ самоучка — Г-нъ Зубровъ.
Ваня Кудряшъ, молодой человѣкъ, конторщикъ Дикаго — Г-нъ Горбуновъ.
Шапкинъ, мѣщанинъ — Г-нъ Васильевъ.
Феклуша, странница — Г-жа Грязова.
Глаша, дѣвка въ домѣ Кабановой — Г-жа Патерова.
Барыня, старуха — Г-жа Волкова 1.
Женщина — Г-жа Волкова 2.
1 — Г-нъ Шумскій.
2 — Г-нъ Самойловъ.
3 — Г-нъ Свѣтовзоровъ.
4 — Г-нъ Малининъ 2.
5 — Г-нъ Волковъ.
6 — Г-нъ Семеновъ.
Городскіе жители — Городскіе жители обоего пола.

Дѣйствіе происходитъ въ городѣ Калиновѣ, на берегу Волги лѣтомъ.

ВЪ 1-й РАЗЪ:

И МѢСТО И НЕВѢСТА.

Водевиль въ одномъ дѣйствіи, переведенный съ французскаго Ѳ. Гудечкинымъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Вольскій, чиновникъ — Г-нъ Максимовъ 1.
Красновъ, тоже — Г-нъ Яблочкинъ.
Ѳома, камердинеръ — Г-нъ Марковецкій.
Олинька, жена Вольскаго — Г-жа Аѳимова.
Маша, горничная — Г-жа Подобѣдова 2.

ВЪ 1-й РАЗЪ:

15-Й ЖЕНИХЪ,
ИЛИ
МЕЧТЫ ДО СВАДЬБЫ,

Шутка въ одномъ дѣйствіи, съ пѣснями, соч. П. Новикова. Музыка В. М. Каржинскаго.

Афиша первого представления „Грозы“ А. Н. Островского—1859 г.

сницкого, с поразительною правдою изображавшего на сцене всяких бар и даже в жизни до старости сохранившего этот тип.

Каратыгина чувствовала, что, по складу своего дарования, к новейшей драме приладиться ей будет трудно, и, как умная женщина, в блеске таланта и молодости, в 1844 году покинула сцену.

В это время уже вошла в театр другая прекрасная актриса В. В. Самойлова — актриса переходной формации от классической школы к натурализму. Она создала на сцене Александринского театра, выражаясь словами одного из критиков, „тот первообраз милой, увлекательной и умной женщины, говорящей русским языком, который мы редко встречаем в наших гостиных, потому что, к сожалению, у нас дамы не говорят по-русски". Подкупающая женственная наружность, мягкий, серебристый голос, одушевленный и трогательный в сценах любви, полное игнорирование аффектации, грациозная в деталях отделка ролей были лучшими сторонами ее артистического дарования. Как и Каратыгина, она отличалась в ролях светских женщин. Любовь и кокетство были стихией ее таланта. Тургенев написал для нее „Провинциалку" и „Где тонко, там и рвется". В 1853 году совершенно молодой она сошла со сцены, вступив в брак с полковником Мичуриным. Она должна была покинуть сцену, так как по тогдашним диким правилам офицер не мог быть женат на актрисе.

И Каратыгина, и Самойлова были воспитаны на французских образцах, поэтому от игры их все же веяло некоторою искусственностью, и критика, воздавая должное обоим, однако, не переставала жалеть, что нет „актрисы с русскою душою".

Такою первою актрисою на Александринской сцене была А. М. Читау, с талантом самобытным, талантом чисто-русским, проникнутым задушевностью, и главное — необыкновенно естественным. В игре ее в исполнении ролей новейшей драмы не было ни жеманства, ни выкрутасов, ни тени театральности. В таких ролях, как Авдотья Максимовна („Не в свои сани не садись"), Мария Андреевна („Бедная невеста") — Читау являлась представительницей нового направления игры, чуждого малейшей вычурности. В комедии Островского „Не в свои сани не садись", когда Дуня возвращается в дом отца, ослабевшая, измученная внутреннею борьбою, — Читау входила молча и просто прислонялась к косяку, и в этом простом дви-

жении зритель чувствовал целую драму, без крика и заламыванья рук.

Какую же роль в осуществлении спектакля играл режиссер, какие средства были в его распоряжении, из каких элементов складывалась постановка на сцене Александринского театра в данную эпоху?

Как ни странно, но в первые годы существования театра труппа не имела специальной должности режиссера. Обязанности режиссера нес инспектор драматической труппы А. И. Храповицкий, отставной военный, актер-любитель, имевший страсть играть трагических героев на домашних спектаклях, по протекции пристроившийся к театру. Придирчивый чиновник-администратор, он обратил театр в департамент, надоедал излишнею формалистикою и страстью — обо всем заводить безконечную переписку. Меньше всего он был режиссером. По его мнению, режиссер прежде всего должен быть „непосредственным начальником и строго следить за добропорядочностью вверенных ему актеров и за точным выполнением всех предписаний начальства".

Храповицкий всюду совал свой нос, считая себя знатоком, но на деле обнаруживал полную беспомощность и непроходимое невежество. Сведя роль режиссера к монтировке спектакля, т. е. окончательно ее сузив, он проваливал пьесу за пьесой, предоставив актерам полное право распоряжаться репетициями. В результате спектакли поражали полным отсутствием ансамбля, которым так блестяще выделялась французская труппа Михайловского театра. Сцена была захвачена первачами, которые исключительно в интересах своего положения стали заботиться о ходе всех сцен, распределяли места, все движения и переходы, не заботясь ни о пьесе, ни о своих товарищах, ни об интересах театра.

Такое положение самым губительным образом отражалось на труппе. Конечно, актеры сильных дарований, может быть, и ничего не теряли при этом. Такие таланты, как И. И. Сосницкий, блестящий Репетилов, Городничий, Кочкарев, с исключительным даром умевший устанавливать для каждой роли художественную форму, как В. В. Самойлов, врожденною артистическою чертою которого было стремление к тонкой разработке роли, как могучий захватывающий талант Мартынова,— такие дарования говорили сами за себя, умели отстоять свое положение, но средние и небольшие актеры, предоставленные самим себе, являли беспомощную и жалкую массу. Эта

масса жила исключительно воздухом кулис и совершенно не интересовалась свежими, новыми течениями жизни и литературы, признавая всякую новизну губительной для театра; высшим авторитетом в литературе считали Булгарина, а „Северную Пчелу" — кладезем премудрости. К современной литературе относились пренебрежительно или с явной, но мало понятной злобой. Гоголя не признавали за большого писателя, Белинского ненавидели и поносили, как злейшего личного врага,— и любопытно то, что так относились к нему люди, не прочитавшие из него ни одной страницы, но так порешили представители интеллекта александринской труппы, и им верили на слово. Некрасов, пока пописывал водевили за бесценок для александринских бенефисов, считался за человека не без дарования, а когда он стал вырастать в писателя большого общественного значения, о нем стали говорить с сожалением. Перед генералом Дубельтом, завсегдатаем кулис, гнули спину, а перед Гедеоновым сгибались в три погибели. Единственный путь их из театра был по Толмазову переулку к трактиру „Феникс"...

Так описывают облик александринского актера люди, долго и хорошо наблюдавшие эту среду: А. И. Шуберт, А. П. Толченов и другие.

Невежественные, некультурные, они были мишенью для критики, предметом издевательства зрителей. Курьезно, что некоторые из них ухитрились добиться в труппе некоторого положения. Был такой актер П. И. Толченов, отец А. П. Толченова, свидетельством которого мы только что сейчас воспользовались. Его сослуживец артист Г. М. Максимов в своих воспоминаниях задает вопрос: как могло случиться, что такой актер занял в труппе не последнее место? „Игру его, — говорит он, — трудно не только описать, но и вообразить. Толстый, неловкий в движениях, с тяжелой, в перевалку походкой, с хриплым голосом, с произношением сквозь плотно стиснутые зубы, с жестами и мимикой совершенно не соответствующими речам, — он был все же любимец публики, и бенефисы его отличались полными сборами. В патетических сценах им употреблялся своеобразный и всегда один и тот же жест, именно: подняв обе руки с растопыренными пальцами, правую — против лица, а левую — против груди, он долго помахивал ими, на манер опахивания веером. Публика в самых серьезных местах гомерически над ним смеялась, при выходах его встречала рукоплесканиями, а иногда вызывала по несколько раз.

Легко себе представить, что получалось когда труппа, состоявшая из таких оригиналов (Толченов был далеко не единственный), самостоятельно репетировала пьесу. Спросить совета было не у кого. Отношения „старших“ и „младших“ были не товарищеские. Каратыгиных, которые смотрели на всю труппу с высоты своего величия, актеры просто боялись. А. М. Каратыгина, желая сделать кому-либо замечание, всегда обращалась следующим образом: „Послушайте, как вас?“ При этом свысока и внимательно рассматривала ведущего с нею сцену в лорнетку.

„Гроза“, драма А. Н. Островского
Постановка 1859 г.
С рисунка Шарлеманя

А нередко, поворачиваясь к мужу, спрашивала: „Basil, кто это?...“ У маленьких актеров поджилки тряслись. Другие актеры, которые бы могли помочь, не делали этого, кто сознательно, не желая добра товарищу, кто по распущенности и расхлябанности.

Репетиции велись неряшливо, и даже генеральная — проводилась с выпусками, без декораций и костюмов. В драме установилась условная напыщенная игра, в комедии воцарился пошлый водевильный тон, постановка в целом отличалась поразительным неряшеством. Труппа не могла справиться ни с „Горе от ума“, ни с „Ревизором“.

Из „Ревизора“ театр, по собственным словам Гоголя, сделал „такую тривиальность, что нет человека, которому бы приятно было на него посмотреть“ (письмо к Плетневу). Постановка отличалась карикатурностью и гаерством. Среди просителей Храповицкий выпустил на сцену дьячка с косичкой, а в последнем действии певчие пели кантату в честь новобрачных...

Храповицкий, забраковавший Гоголя на пробе, когда он пытался поступить в актеры Александринского театра, доконал и „Ревизора“, который благодаря бездарной постановке был принят некоторою частью критики, как фантастический анекдот, как веселый фарс.

— Мы вовсе не знаем, кто ставит пьесы на русской сцене,— писала нетребовательная, но и та, возмутившаяся сценическим хаосом, „Северная Пчела“.— Для этого нужно иметь специального человека, который отличался бы верным взглядом, изящным вкусом, умным соображением и опытным знанием сцены“... [33]

Дирекция в конце концов вынуждена была предпринять что либо по этому поводу и в марте 1837 года остановила свой выбор на даровитом И. И. Сосницком, назначив его главным режиссером, при этом ему вменялось в обязанность заниматься как постановкою пьес, так и распределением репетиций и наблюдением при представлениях.

Пребывание его в должности ознаменовалось новой постановкой Гамлета, в переводе или вернее — в переделке Полевого. Постановка эта произвела фурор и надолго сохранилась в репертуаре Александринского театра. Он сумел убедить Каратыгина, игравшего Гамлета, бросить крик, превосходно смонтировал трагедию, придумал какой-то особый прием для появления и исчезновения тени, который Н. А. Полевой расценивал, как „совершенство сценического очарования“.

Обстановка, однако, складывалась видимо неблагоприятно, и в октябре 1837 года Сосницкий, как ни настаивало начальство, чтобы он остался в должности, решил за благо покинуть пост режиссера.

За ним явился молодой московский артист, только что вступивший в труппу театра, Н. И. Куликов. В должности режиссера он оставил самый неприятный след, воспоминания самые безотрадные. На много лет он стал временщиком труппы Александринского театра, ее деспотом. Он стремился прежде всего быть начальником и всячески старался доказать, что в его руках судьбы всех актеров, а потому особенно отстаивал

свои права неограниченной власти в распределении ролей. Самыми грязными и низкими способами он старался унизить артистическое и человеческое достоинство небольших актеров и всеми мерами портил и солил крупным актерам, любимцам публики и двора, как бы вымещая на их невинных спинах незадачливость своей карьеры, как артиста. Всю работу Куликов взвалил на своих помощников А. А. Краюшкина, И. И. Руссо и С. П. Алекина. Сам абсолютно ничего не делал, сведя заботы о сценической постановке к нулю.

— Мы уже ничего больше не говорим об ансамбле, о постановке. Мы устали об этом говорить. Все это на сцене Александринского театра обратилось в такую вульгарность, что в русском словаре нет слов для обозначения этой безнадежности,— писал Ф. А. Кони [34].

Что было при Куликове, легко себе представить хотя бы уже по одному тому, что в „Горе от ума“ в сцене вечеринки он развернул целый балетный дивертиссемент, и оркестр исполнял польский и мазурку из „Жизни за царя“, а французскую кадриль — из балета „Дева Дуная“.

Явившемуся ему на смену режиссеру А. А. Яблочкину досталась окончательно распущенная труппа. Но молодой режиссер, полный самых разнообразных и смелых планов, сумел спаять труппу в художественной работе и даже настроить на новый лад, поставить работу на новые рельсы. Успех Островского — отчасти обязан Яблочкину. Он с удивительной энергией отдался постановке пьес нового драматурга, и в комедиях „Не в свои сани не садись“, „Бедная невеста“, „Бедность не порок“ развернул бытовые картины, одна другой живее, поразительнее — по правдивости, по верности сценического воплощения.

Когда в декабре 1854 года Яблочкин сбежал в Тифлис в русский театр, на должность режиссера был назначен Е. И. Воронов. Он старался придать роли режиссера центральное место, обратил внимание на серьезную подготовку артистами своих ролей, отобрал от бенефициантов захваченное ими право распределять роли в своих бенефисных спектаклях и настаивал перед дирекцией, чтобы и у авторов было отнято право распределять роли, предлагая оставить за авторами лишь право пожеланий.

Интересна, между прочим, была точка зрения режиссеров на роль и значение статистов в спектакле, и любопытно, с какими обстоятельствами мирились они в своей работе.

Выходные актеры употреблялись на „осмысленных“ выходах, т. е. где требовалась игра. Для массовых же сцен употребляли статистов, от которых не требовалось никакой игры. Эта дикая установка на массовые сцены, как не требующие игры, долго царила на Александринской сцене, пока не победили ее А. А. Яблочкин в свой второй период службы на сцене Александринского театра и значительно позже — А. А. Санин.

А. Е. Мартынов
1816 — 1860 г.

Статистов брали из гвардейских полков. Обыкновенно писалось отношение в Петербургский Ордонанс-Гауз (Комендантское управление) о присылке на репетицию или на спектакль такого то числа солдат с ружьями, с лошадьми и пр. Наряды шли через контору театров, которая постоянно путала требования режиссеров, и потому в Ордонанс-Гаузе постоянно затруднялись — куда, в какой театр посылать гвардейцев, из какого полка, сколько человек, утром или вечером, с какими принадлежностями и пр., и пр. Происходила невероятная путаница, самым плачевным образом отражавшаяся на спектакле. То солдаты приходили без холостых зарядов, то опаздывали, так как „должно было изломать боевые патроны“, то на спектакль являлись совершенно новые люди, а прошедшие репетицию посылались в наряд. Приходилось на скорую руку перед самым спектаклем репетировать со вновь явившимися, а иногда даже вымарывать целые сцены.

Если мы взглянем, наконец, еще на два элемента спектакля— музыку и живопись, — то увидим, что и в этих слагаемых далеко не все обстояло благополучно.

Почти ни одна из постановок не проходила без музыки. В том или другом виде она неразрывно сопровождала пьесу, — будь то вставной романс, хор, куплеты, танцы. Иногда действие заканчивалось значительным введением в пьесу музыки, и под ее аккомпанемент разыгрывались трогательные мимические сцены. Такой мелодрамой заканчивался, например, один из актов драмы Н. Полевого „Параша Сибирячка", — сцена ухода Параши из Сибири.

Кроме того, музыка входила в спектакль, заполняя длительные антракты. Тогда в каждом театре существовали оркестры, при том в Александринском театре был самый слабый оркестр. Во главе его сначала стоял Т. В. Жучковский, из дворовых людей Юшкова. При нем оркестр обычно сонливо наигрывал стародавние музыкальные пьесы, выбранные из забытых опер и симфоний, в твердой уверенности, что его никто не слушает. Когда (1846 г.) в должность дирижера вступил известный музыкант В. М. Кажинский, музыка в Александринском театре ожила. С большою стройностью, с жаром и увлечением оркестр стал исполнять серьезную музыку, удачно подобранную к характеру спектакля. Публика не расходилась, слушала с большим наслаждением и требовала повторений; Кажинский стал даже ее любимцем.

К пьесам из любезности к бенефицианту, по дружбе, писали многие более или менее талантливые композиторы и писали охотно, так как публика всегда с воодушевлением принимала и вставные романсы, и хоры в пьесах, и куплеты в водевилях. Простая, не затейливая, мелодичная музыка, не требовавшая обширных и обработанных голосов, находила в труппе превосходных исполнителей. Н. О. Дюр, В. Н. Асенкова, Н. В. Самойлова, А. М. Степанова, которую пению, между прочим, обучал Глинка, влюбленный в нее, с большим искусством подавали игривые, веселые куплеты.

В некоторых пьесах выступали полковые песенники, специально для этого приглашаемые из гвардейских полков, и песенники с табачной фабрики В. Г. Жукова, т. е. рабочие фабрики. Последний хор славился в Петербурге и на сцене Александринского театра всегда пользовался громадным успехом.

Иногда композиторы писали музыку ко всей пьесе (т. е. все номера: хоры, арии, антракты и пр.). Так например, Глинка написал прелестную музыку к драме Кукольника „Князь Холмский", к лирической сцене Мятлева „Тарантелла", А. Ф. Львов — к пьесе Ободовского „Варвара, ярославская кружевница", Н. О. Дюр — к драме Полевого „Уголино", К. Н. Лядов — к пьесе Кукольника „Маркитантка", В. М. Кажинский — к драме того-же автора „Морской праздник в Севастополе", С. И. Дютш — к пьесе того-же Кукольника „Деньщик", К. Кавос — к драме того-же драматурга „Князь М. В. Скопин-Шуйский".

Но следует заметить, однако, что талантливые музыканты редко дарили Александринский театр своим вниманием, и в порядке вещей составление музыки поручалось режиссеру, абсолютно в ней не разбиравшемуся. Понадергав из различных опер и музыкальных пьес, он обычно выдавал ее за свою. Музыку для водевилей обычно комбинировал водевильный суфлер. Так на афишах часто фигурировала „музыка соч. Петренко". Это ничто иное, как по тому же рецепту приготовленный суфлером Петренко музыкальный винегрет, надоевший публике до тошноты избитыми мотивами, слышанными и переслышанными. В 1855 году режиссер Е. И. Воронов обратил внимание дирекции на недопустимость такого безобразного отношения к делу, но толку из этого не получилось. Режиссер и суфлер делали это безвозмездно, а за заказ специальной музыки пришлось бы платить композитору.

В области сценического оформления спектакля дело обстояло, пожалуй, еще хуже, чем по части музыкальной. В первые годы Александринского театра проявлялась еще кое-какая забота о декорациях и костюмах, этому обязывала историческая драма, но по мере преобладания в репертуаре водевиля с бытовым уклоном, а еще позже — бытовой драмы, — вопрос этот отодвигается на самый задний план. Театр пользуется большим запасом декораций, имеющихся в распоряжении дирекции, и извлекает ту или другую, приблизительно подходящую, приблизительно отвечающую пьесе. О целой постановке, проводимой и осуществляемой одним художником, Александринский театр не имел тогда ни малейшего представления.

Странно, что даже критика не считала художественное оформление драмы необходимым элементом спектакля:

— Со времени „Битвы при Тивериаде" (1832 г.) редкая трагедия имела одну новую декорацию; впрочем декоратив-

ные условия и не много значат для важнейших драматических созданий, лишь бы не было несообразностей явных и поразительных. Успех сего рода пьес больше зависит от внутреннего достоинства, — писал один из критиков. Но далее все же подчеркивает положительные черты художественной постановки: — Если в хорошей пьесе хороши декорации и костюмы, то она доставляет более удовольствия зрителям, а самой пьесе сообщает продолжительнейшее существование..." [35].

Александринский театр вступил в жизнь с декорациями известного Гроппиуса, которому было заказано по желанию Николая до двадцати „полных комплектов". Заказ был сделан специально для Александринского театра и должен был давать материал для всех постановок. Эта коллекция Гроппиуса и была ядром в обиходе театра.

В первый год демонстрации их петербургский декоратор Мазонески уверял в печати, что писались они не Гроппиусом. В этом он приглашал убедиться, сличая коллекцию привезенных с декорациями, написанными им самим в 1832 году в Петербурге. Это были декорации к трагедии „Битва при Тивериаде" [36].

Обращение драматургов к русской истории заставляло театр дополнять для постановки ту или другую новую декорацию. Редко заказывали одному художнику весь спектакль. В интересующей нас эпохе мы можем отметить только один спектакль, когда все декорации были выполнены одним мастером. Это была драма Кукольника „Рука всевышнего отечество спасла" (1834 г.), для которой декорации всех пяти актов написал Карл Саббат, за что получил от Николая бриллиантовый перстень.

Правда, русской истории в этих декорациях не было, но зато было много пышности, блеска, великолепия, той пышности, которая обычно отличает балетно-оперные спектакли. Поражая новизной и богатством, они заставляли, однако, вспоминать Гонзаго, который приковывал внимание иногда простым сельским видом, урной в углу театра.

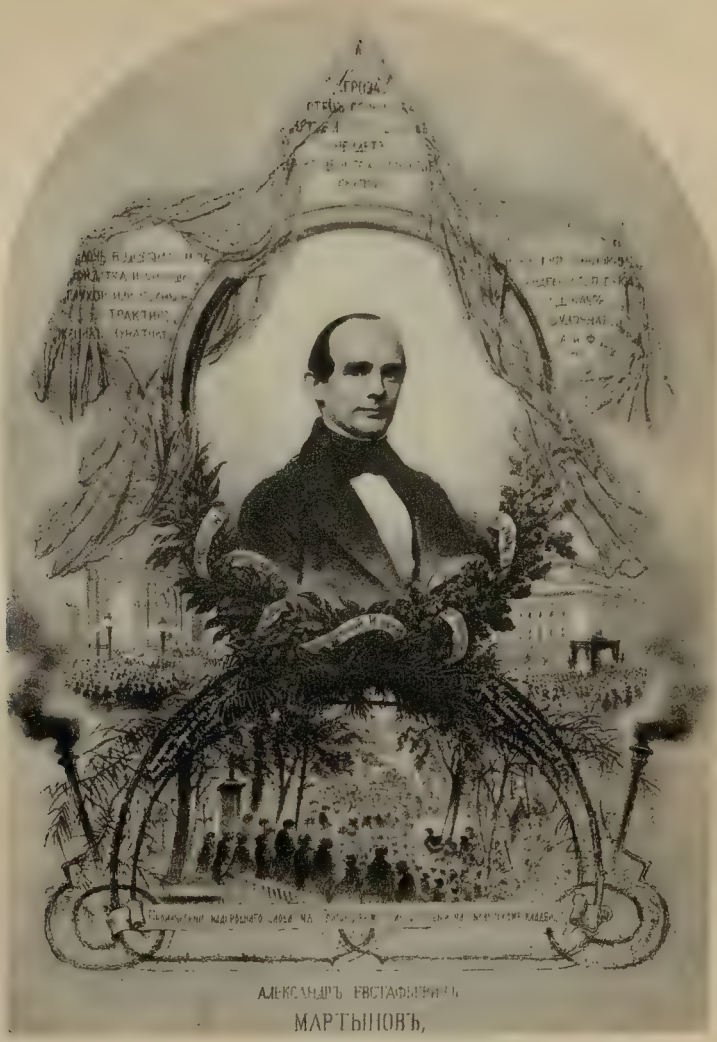
Любопытно, что декораторов, писавших тогда для театра, чрезвычайно интересовали эффекты театрального освещения, на которых художники и располагали свои идеи. Но как это выражалось в их творчестве, — к сожалению, судить не приходится, так как материалов для этого в распоряжении историка не имеется, кроме лишь краткого указания на то, что

особенно в этом направлении отличались декораторы К. Саббат, Ф. А. Серков и Н. А. Федоров.

Целый ряд художников, выросших в дирекции императорских театров на практической работе, трудились для Александринского театра, изредка балуя публику произведениями действительно заслуживающими внимания. Много работали Н. А. Федоров, Ж. Журдель, В. Т. Шастов, П. А. Исаков, К. Логинов, Ф. А. Серков. Критика иногда отмечала, что публика дружными аплодисментами награждала художника. Так например, нравились зрителю декорации Малой Охты, залитой солнцем, работы Саббата („Поездка в Царское село по железной дороге"), картина ночи в открытом бурном море — работы Журделя („Гибель фрегата Медузы"), картинная галлерея, в растворенные двери которой видна анфилада ярко освещенных комнат — работы Серкова („Ерм. Ив. Костров"), фасад дачи среди темной зелени, с освещенными окнами, за которыми под звуки музыки носятся танцующие пары — работы Логинова („Житейская школа", вторая часть). Бурю долго несмолкаемых аплодисментов вызывала на каждом спектакле декорация вида Синопского рейда с горящими кораблями — работы В. Шастова („Морской праздник в Севастополе").

Иногда хорошая декорация пропадала, много теряла по вине режиссера. Например, для пьесы Кукольника „Монумент" Федоров написал чудесную декорацию, изображавшую монумент Петра I на Неве с фасадом прежнего здания Сената. — „В третьей картине, наконец, является глазам зрителя монумент: но как? Как никогда, ни в какое время дня, не бывает виден он на самом деле, т. е. один одинешенек; вокруг монумента пусто, на Неве все неподвижно, [37].

В связи со вхождением в репертуар русских бытовых пьес (дирекция считала, что они не требуют монтировки) и в связи с сокращением расходов по дирекции, заботы о внешней стороне постановки падают с каждым годом. Г. М. Максимов вспоминал, что новая декорация в 40—50-х г.г. в Александринском театре считалась чуть ли не сверх-естественным чудом. Что же касается костюмов, то лишь в высоко-торжественных спектаклях дозволялось иногда отпускать драматическим артистам костюмы из итальянской оперы, но не с перво-сюжетных артистов. А в воспоминаниях А. Ф. Кони читаем: „Бутафория была недостаточная и бедная, освещение не удовлетворяло всем тре-



Александр Евстафьевич
МАРТЫНОВ
1816 — 1860
Лист работы худ. В. Тимма

бованиям сценической постановки. Механические приспособления были довольно примитивные“ [38].

Критика с годами стала требовать от театра отражения русской жизни, между тем постановка оставалась рутинной, условной, небрежной. Особенно сказывалось это в постановках пьес из крестьянской жизни. Здесь все дышало фальшью, фантастикой, театральным трафаретом, все до такой степени было условно-театрально и натянуто, что по словам А. А. Потехина,

Иван Иванович Сосницкий
1794—1871 гг.

человеку, действительно знающему русскую жизнь, русские обычаи, смотря на это безобразие, делалось чрезвычайно больно и грустно.

Из этого краткого обзора мы видим, что отрадные явления в театре мелькали, как незначительные эпизоды, но в целом жизнь театра была безрадостной. Можно сказать, что, как художественный организм, театр в эту эпоху не жил. Были отдельные блестящие актерские таланты, но не было труппы и ансамбля, были не бездарные режиссеры, но не было спектакля, были талантливые декораторы, но не было ни одной законченной художественной постановки, было бесконечное количество пьес,

изо дня в день наводнявших сцену всех драматических жанров, но не было репертуара. Все эти элементы действовали самостоятельно, за свой страх, не имея строго поставленной общей художественной задачи и общего художественного руководства. В силу этих причин театр не создал никаких традиций, никакой преемственности.

Мрачные тучи крымской войны, разразившиеся небывалым для России позором как, будто поколебали в буржуазии доверие к трону. Но заманчивые обещания реформ в новое царствование, сулящих новые перспективы благоденствия буржуазии, вновь мирили последнюю с прогнившим самодержавием, вновь возвращали ее на верноподданническую позицию.

— Нам ли бояться препятствий, — провозглашал на радостях известный купец В. Кокорев, — в то время, когда на горе стоит наш царь и призывает нас к себе. Мы видим это сквозь открывшиеся промежутки частокола. И та гора, с которой позвало нас время, есть гора упования. Царь уповает на народ (надо подразумевать: купечество), народ (т. е. опять таки купечество) уповает на царя....

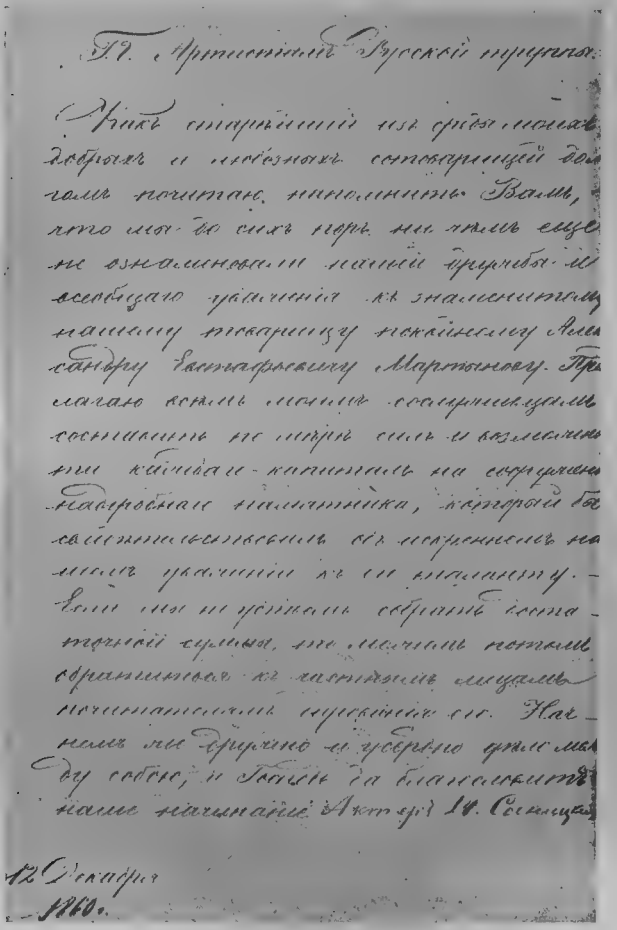
В этом „трогательном" согласии в момент сильного подъема творческих сил в стране, в момент напряжения всех экономических сил, вступила буржуазия на путь широкой и кипучей деятельности, быстро выдвинув из своей среды целый ряд крупных фигур, незаурядных по талантам и предприимчивости.

В области театра буржуазия еще не помышляла об организованной руководящей роли, предоставив, до поры до времени, право руководства самодержавной политике, которая пользуясь этим правом, превратила театр в один из тех своих приемов, при помощи которых настойчиво стремилась умерить либеральные вожделения буржуазии, отвлечь ее от критического отношения к действительности, от углубленного внимания к политической жизни.

Александринский театр преуспевал в этом особенно. Вначале он насаждал патриотизм и шовинизм, старался воспитать в зрителях верноподданнические чувства, позднее расширил свою программу и стал рисовать быт буржуазии, в меру критикуя, в меру либеральничая, но и в том и в другом случае, оставаясь в рамках „благонадежности".

Театр припеваючи шел под руку с буржуазией, отражая и с художественной стороны вкусы и эстетическое развитие мелких и средних ее рядов.

Светлым бликом на безотрадном, мрачном фоне театра было явление таланта Мартынова, сумевшего в половине пятидесятых годов поднять театр на высоту общественного значения, показавшего впервые громадную силу и роль театра в русской жизни, но, повторяем, это был лишь эпизод, эпизод кратковре-



Г. Артистической Русской труппы.

Узнав отличный мне отзыв моих добрых и любезных сотоварищей долгом почитаю исполнить Вашу, что мне до сих пор ни разу еще не представлялось личной требовать удачной к знаменитому нашему товарищу покойному Александру Евтихиевичу Мартынову. Предлагаю всем моим сослуживцам сознанию не откажут силы и возможности каждый капитал на сооружение памятника, которой бы свидетельствовал их сотрудникам нашим удачной к ее памяти. — Если мы не успели собрать достаточной суммы, то можем потом обратиться к частным лицам почитателям русской сц. Начнем же дружно и усердно думаю для себя, и Господь да благословит наше начинание. Актер И. Сосницкой

12 Декабря
1860.

Обращение И. И. Сосницкого о пожертвовании на памятник А. Е. Мартынову

менный, блеснувший в мраке театра, как метеор, после которого театр окончательно погрузился в спячку, безповоротно обратившись в департамент министерства двора.

Весь девятнадцатый век театр, богатый опытом, талантами и техническим аппаратом, плелся в хвосте русской жизни и русского театра, чураясь всего живого, смелого, всего того, что хотя бы в малейшей мере могло нарушить буржуазное спокойствие.

МАТЕРИАЛЫ: 1) А. Бенуа — „Александринский театр". — „Ежегодн. имп. театров" 1899—1900 гг. 2) „Сев. Пчела" 1832, № 207. 3) Ленингр. отделение Центрального историческ. архива (ЛОЦИА). Дела дирекции имп. театров, опись 97/2121, № 15915. 4) „Литер. газета" 1843, № 19, стр. 380; 5) Воспоминания о Н. И. Хмельницком — „Реперт. и Пантеон" 1846, кн. 1, стр. 122—123. 6) Воспоминания Н. И. Куликова — „Русск. старина" 1892, № 8, стр. 459; 7) „Русск. старина" 1901, № 10, стр. 128—129; 8) „Литер. газета" 1845, № 1. 9) Ф-ъ — „Раек" — „Отеч. Зап." 1851, т. 75. 10) „Литер. газ." 1845, № 1. 11) „Реперт. и Пантеон" 1845, № 3, см. „Театр. летопись". 12) „Пантеон" 1841, кн. 3, стр. 11; 13) „Отеч. Записки" 1845, т. 38. См. „Русск. театр в Петербурге"; 14) „Реп. и Пант." 1843, кн. 1. См. „Объяснение картинки"; 15) „Русск. старина" 1882, кн. 6, стр. 597—598; 16) Дневник А. И. Храповицкого — „Русск. старина" 1879, № 2, стр. 351; 17) ЛОЦИА. Опись 97/2121 („Дела дирекции император. театров), дело № 7737, 18) ЛОЦИА. Драмат. цензура. Рапорты о пьесах просмотренных в 1839 г. 19) „Сев. Пчела" 1848, № 90; 20) ЛОЦИА. Дела дирекции императорских театр. Опись 97/2121, № 11999. 21) „Отеч. Записки" 1849. т. 62 см. „Театр. хроника", стр. 58; 22) „Реперт. и Пантеон" 1845, см. статью „1844 год. Русская труппа и Александринский театр", стр. 250: 23) Д. Бернштейн — „Художественное творчество Н. А. Полевого — „Проблемы марксизма" 1929, книга пятая. 24) „Сев. Пчела" 1843, № 80; 25) „Сев. Пчела" 1835, № 294; 26) „Русск. старина" 1879, № 2, стр. 346; 27) Шпилевский — „Александринский театр" — „Театр. и Муз. Вестник". 1857, № 6; 28) ЛОЦИА. „Дела дирекции императорск. театров. Опись № 97/2121. Дело № 8624; 29) ЛОЦИА, — из тех же дел. № 6324; 30) „Отеч. Записки" 1844 г. т. 36. См. статью „Русская труппа" стр. 99; 31) Г. М. Максимов. „Свет и тени петербургской драматической труппы". СПБ. 1878; 32) „Сев. Пчела" 1836, № 48; 33) „Сев. Пчела" 1836, № 164; 34) „Реперт. и Пантеон" 1844, кн. 8; 35) „Художеств. газета" 1838, стр. 82; 36) „Сев. Пчела" 1832, № 263; 37) „Отечествен. записки" 1843, т. 31. См. статью „Русский театр", стр. 48; 38) „На жизненном пути" том пятый. Л. 1929, стр. 228.

МАНИФЕСТ
ОСЕНИ СЕБЯ КРЕСТ
ЗНАМЕНІЕМЪ
ПРАВОСЛАВІЯ НАРОДЪ
НА ТВОЙ СВО=
БОДНЫЙ ТРУДЪ

ПАВЕЛ МАРКОВ

ТЕАТР В ЭПОХУ „ЛИБЕРАЛЬНЫХ“ РЕФОРМ

1860
1880

I.

Óбраз Каратыгина постепенно гас и тускнел.

Былой герой и любимец Александринской сцены — лучший и наиболее патетический воплотитель традиций русского театрального романтизма не оставил равных себе наследников. С ним вместе в последний раз вспыхнуло и угасло мастерство придворного театра, с таким торжественным блеском проповедывавшего незыблемые начала императорской России. Этот, технически совершенный, актер всего себя отдал на утверждение николаевской Руси. Любимый актер императора — он был его верным слугой. На спектакле он олицетворял, как легендарные и пленительные для многих зрителей сказки, отзвуки той жизни, которая была спрятана и незнакома тысячам зрителей. Он как бы приоткрывал дверь в потаенное и далекое величие дворца. По походке Каратыгина, по красивой размеренности

его чувств, по страстности его жестов, по назидательному благородству его тщательно заученных мыслей — зритель догадывался о великолепии придворной жизни, изобразителем которой на сцене был актер императорской труппы Каратыгин. Поэтизатор государственной политики, умело уводивший зрителя от важных и насущных вопросов в мир выдуманных страстей и обще-обязательных идей — Каратыгин нашел в арсенале театра 30-х годов богатые приемы и сценические средства. Перед восхищенными глазами чиновников, купцов и мещан проходил этот отзвук императорского величия, подавляя своих партнеров холодным закалом своей актерской воли. Он был как-будто сценическим отражением Николая, его зеркалом и тенью.

Этот актер находил опору для своего искусства в патриотических мелодрамах и в искривленных романтических трагедиях. Он был выразителем своей эпохи и в нем полно сосредоточились особенности придворно-дворянского театра, вместе с тем направленного на завоевание широких масс зрителя. Каратыгин защищал свое мастерство до конца. Он умер за два года до смерти Николая и за восемь лет до официального признания крушения крепостного государства. Вместе с концом николаевского царствования окончательно зашаталось и стало распадаться это внушительное и мерное искусство, не имевшее уже социальной опоры. Сложные взаимоотношения классов и идеологические бури шестидесятых и восьмидесятых годов не могли не отразиться на театре. Долго сдерживаемые, они вырвались наружу в театре порою в вульгаризованных и искривленных чертах. Еще в 50-х годах все более и более уверенно различные слои чиновничества и купечества, а затем и представители промышленного и финансового капитала требовали отображения своей жизни, взглядов и психологии на сцене. Они неизбежно приходили в столкновение с господствовавшей системой крепостного государства. Театр работал в обстановке, полной противоречий. Ему приходилось регулировать возрастающие и все более властные стремления, согласуя их с теми основными тенденциями, которые хотела проводить и фактически проводила в театре государственная власть. Нужно было открывать новые стороны в образах чиновников, купцов, бюрократов, уже показанных в установленной системе театра, под тем же углом зрения, как показывал Каратыгин идеализованных героев дворянства.

Здание Александринского театра
С фотографии семидесятых годов

Открывая положительные начала в чиновничестве и купечестве, авторы пьес и их воплотители в продолжение многих десятилетий без сомнений и колебаний указывали то место, которого должен был держаться гражданин императорской России, обязанности, которые он должен был выполнять, и добродетели, которые он должен был воплощать. Соответственно этому подходу эти образы были окрашены приемами идеализации и украшательства. Но чем сильнее шла волна новой психо-идеологии, тем явственнее становилось противоречие между новым бытовым и идеологическим материалом и старыми стилистическими приемами, насильственно сдерживаемыми системой придворного театра. Навстречу психо-идеологии, выражавшей запросы буржуазии, сверху шла властная ответная волна, которая пыталась привести эту психо-идеологию в соответствие с запросами государства. Постепенно назревала борьба между главенствующим стилем и новым идеологически-бытовым материалом, выброшенным на сцену жизнью. Театр не мог ограничиться одним Каратыгинским началом — он неминуемо должен

был дать выход иным жанрам и иному типажу. Но допуская новый жанр и демонстрируя новый типаж, театр стремился приукрасить его соответственно своим намерениям и желаниям.

Отпором, вероятно, неосознанным и стихийным этому своеобразному украшательству служило творчество других актеров, противоположных Каратыгину по манере, по внутреннему содержанию, по своей социальной сути. Огромное и одинокое в условиях тогдашней сцены дарование Мартынова прорвалось сквозь тяжесть всех заградительных мер, сквозь усладительное спокойствие преобладающей манеры игры, сквозь весь официальный оптимизм театра. Наподобие физиологических очерков, набросков из жизни петербургского чиновничества в литературе — Мартынов вынес на сцену образ „среднего человека“, — близкий к гоголевским повестям и комедиям. Драматург-сатирик, долго не находивший себе близких по духу актеров, нашел гениального воплотителя в Мартынове. В этом исполнителе говорило не радостное умиление перед величием России, не безоговорочное поклонение Николаю, а суровая и жестокая картина мелко-чиновничьей жизни, трагикомедия ущемленных жизнью, запутавшихся и одиноких бедных людей, — трагикомедия обедневшего мещанства и мелкого чиновничества. В противоположность каратыгинскому искусству — Мартынов приносил на сцену принципиально новое отношение к образу, принципиально новый подход и к тексту роли, и к самим способам передачи жизни. Это отношение можно определить, как своеобразный гуманизм. Ему уже захотелось рассмотреть не парадную сторону жизни, наполнявшую Александринский театр, а ее существо в мельчайших проявлениях. Игра Мартынова была грозным предостережением всей системе императорского театра. Через Мартынова предъявляла счет жизнь „средних“ людей и требовала уже не их высокомерно-водевильной или умилительно-мелодраматической трактовки, но ее психологически-социального раскрытия. Вместе с Мартыновым пришли в театр новые приемы игры, ранее незнакомые Александринскому театру. Они еще не получили преобладающего значения, но настойчиво поставили вопрос о дальнейшей ревизии сценического направления. Сперва через Мартынова, затем через других актеров эта новизна приемов стала осваиваться Александринским театром и приспосабливаться к своей цели. При этом происходила совершенно несомненная вульгаризация мартыновских приемов под влиянием господствующей системы

„Горе от ума" — А. С. Грибоедова — действие III
На переднем плане: А. М. Максимов — Чацкий, П. А. Каратыгин — Загорецкий
Постановка 1858 г. С рисунка того времени П. Бореля

театра. Сам Мартынов одиноко подымал водевиль до трагикомедии и искал отдых от бездарного репертуара в немногих произведениях русской классики, которые помогали ему доносить до зрителя свое горькое и пессимистическое мироощущение. Проблема Каратыгин-Мартынов не менее существенна, чем обычно выдвигаемая проблема Каратыгин-Мочалов. Ее разрешение имеет для истории Александринского театра коренное значение. Противоположение этих имен — противоположение двух различных классовых струй в театре сороковых годов.

Появление Мартынова на сцене было как бы предварением вторжения разночинной интеллигенции. Чем требовательнее был счет, предъявляемый к искусству, тем больше и больше должно было видоизменяться русское сценическое искусство, которое в Петербурге было сосредоточено в императорском придворном театре. Действительно, Александринский театр занимал парадоксальное положение. Он был единственным хозяином в драме. Иных драматических театров в столице не существовало. Монополия императорских театров препятствовала появлению второго драматического театра. Хаотически неорганизованно возникавшие клубы любительского порядка, конечно, не могли соперничать с Александринским театром, хотя порою в этих спектаклях участвовали актеры императорской сцены и крупнейшие представители тогдашней провинции. Будучи монополистом, Александринский театр при своем исключительном и доминирующем положении фактически обслуживал самую разнородную публику и ориентировался на различные слои зрителя. Этим же объясняются многие особенные качества его истории и стиля. Он был вынужден прислушиваться к буржуазии, будучи театром дворянским. Он должен был по своему откликаться на ее ожидания, порою маскируя свои позиции. Единственной платформой, на которой он мог твердо основываться, было признание монархического государства и всей официальной государственности. Но поскольку натиск мелкого чиновничества, купечества, разночинства был очень силен, то Александринский театр вступил на путь приспособления своего канонического стиля к этим запросам, и его искусство приобретало новые внутренние и формальные черты.

Неизбежно должно было наступить некоторое расслоение зрителя. Зрительный зал Александринского театра к сороковым годам отличался крайней пестротой. В нем можно было увидеть

и журналиста и бюрократа, купца из Апраксина рынка, и мещанина с Песков, и студента, и мелкого чиновника. Нужно было исключительное умение и приспособляемость, чтобы применить их разнородные вкусы к господствующей идеологии. К концу николаевского царствования явно обнаружилось, что этот единственный театр не может быть театром всех классов. Крупное дворянство и аристократия постепенно отходят от

Слева направо, сидят: Л. Л. Леонидов, П. С. Степанов, А. Е. Мартынов, И. И. Сосницкий, А. М. Максимов, Ф. А. Бурдин. Стоят: К. Н. Полтавцев, А. А. Яблочкин, С. Я. Марковецкий

него и посещают его только в дни больших спектаклей, предпочитая французскую драму русской комедии и пение Патти и Николини мастерству Самойлова или Павла Васильева. К услугам этих привиллегированных слоев оказываются французский театр, итальянская опера и немецкая драма. Эти слои должны были неминуемо иметь свой бескомпромиссный театр, лишенный тех уступок, которые неизбежно делал своему зри-

телю Александринский театр. Репертуар французского театра был более свободен и цензура, запрещавшая „Даму с камелиями“ для чиновничества из боязни его развращения, легко разрешала эту соблазнительную мелодраму французским актерам для изысканных посетителей их партера. Приобщаясь к новинкам Парижа, следя за типичным французским консервированным мастерством — аристократический зритель как бы насильно удерживал в своей власти то благородное, на его взгляд, искусство, которым владел Каратыгин и которого не имели ни Мартынов, ни вся плеяда даровитых и недаровитых авторов, приспособлявших водевиль о похождениях Жано и Жанетты под приключения титулярных советников и отставных корнетов. Если не было Каратыгина, то оставался французский театр. Аристократически придворный зритель явно пренебрегал Александринским театром, предоставляя другим смотреть на смазные сапоги, форменные фраки и разлетайки разночинцев.

Александринский театр переживал распад своего придворного мастерства. Этот распад обозначился еще в середине николаевского царствования. Линия Мартынова, противопоставлявшая каратыгинскому мастерству новые приемы и новый взгляд на жизнь, была глубоко враждебна всей системе придворного театра. Александринский театр постепенно теряет свой придворно-аристократический характер. Оставаясь императорским, проводя тенденции государственной власти, — он был предназначен для буржуазии по преимуществу. Он должен был найти единство стремлений буржуазии и позиций государственной власти.

Это диктовало и специфическую форму управления, заставляя находить такую организацию, которая делала бы его удобным проводником избранных идей. Первое, что бросается в глаза — это отсутствие единства труппы, коллективности. В театр была полностью перенесена бюрократическая машина управления. Театр рассматривался не как художественный организм, а как полуканцелярское учреждение. В распоряжении директора и управляющего репертуаром находился не коллектив, объединенный общей творческой волей и единым сценическим языком, а собрание даровитых и недаровитых актеров, очень часто противоречивших друг другу своей манерой сценической игры. Это был один из худших периодов жизни Александринского театра. Если нельзя переносить на те годы

требования современного театра в плоскости режиссуры, впервые оформившиеся в конце века, то даже той небольшой роли, которую могла выполнять режиссура в 50-х—60-х годах, она не выполняла. Она не была ни толкователем пьесы, ни учителем сцены. Не было и круга лиц, которые отвечали бы за художественное и творческое направление театра. Чиновники управляли художниками, и актеры, пришедшие в театр, чувствовали себя чиновниками. Метод управления быстро искривлял тот внутренний опыт, который наиболее талантливые из актеров приносили с собой из жизни. Они быстро тускнели, теряли свое своеобразие и приспособлялись к господствующему миросозерцанию. Это приспособление было формально. Начальник репертуарной конторы, фактический руководитель театра Федоров, управлял в тиши кабинета. Он был вышколенным театральным бюрократом и умело угадывал вкусы зрителя. Не заботясь об актерском мастерстве и об идейной глубине спектакля, он заботился о кассе и о дисциплинарных взысканиях. Он знал худшие стороны желаний зрителя и удовлетворял этим потребностям, преследуя при этом основную цель — утверждения государственного строя. В печальные годы Александринского театра он символизировал в своем образе ход жизни и лицо театра. Ему нельзя было отказать в знании театра, но преимущественно — в его бытовых и административных качествах. Он пришелся ко двору и, создавая театр для чиновничества и купечества, он основывался на реакционных и консервативных сторонах их мышления в борьбе с передовыми те-

М. С. Щепкин—в роли Чупруна в пьесе „Москаль-Чаривник“ К его гастролям на сцене Александринского театра 1844 г.

П. В. Васильев
Подхалюзин
„Свои люди сочтемся“
А. Н. Островского

чениями мысли. Он убивал искусство театра, так как чувствовал все опасности, таившиеся в новом гуманистическом мастерстве Мартынова и грозившие гибелью тому поверхностному репертуару, который предпочитал Федоров. Попытка вернуться целиком к каратыгинским временам была безуспешна. Он искал замены Мартынову и Каратыгину в других актерах. Он опирался на эпигонов сороковых годов, не блиставших мастерством, но сохранявших в приспособленном и уже извращенном виде приемы игры романтической мелодрамы.

Еще более усердно Федоров искал необходимого репертуара, соответствовавшего официальной идеологии. Федоров и Александринский театр „уловляли сердца“ в тревожное и сложное время. Это была уже не пора тридцатых годов и идеалистической философии. Уже были арестованы петрашевцы, в Севастополе прогремели пушки войны, шумела и выбрасывала новые идеи волна вступивших в общественную жизнь разночинцев, близилась комедия отмены крепостного права, предъявляла права промышленная бюрократия, росли новые философские течения. Александринский театр — не мог по своему не отразить полного волнения времени и играл в той борьбе, которая развертывалась в жизни, реакционную роль.

II

Да, Александринский театр играл в этой борьбе реакционную роль. Его значение и его художественное лицо за этот период невозможно понять вне общей системы государственной пропаганды, в которую он прочно входил, как ее составная неотемлемая часть. Правительство, решительно пошедшее по пути

предотвращения России от буржуазных революций 1789 года во Франции и 1848 года в других странах Западной Европы, сочло для себя более выгодным сохранить господство крепостников, дав реформу „сверху“, и не дожидаясь революционных потрясений снизу. По определению В. И. Ленина „реформа 1861 года осталась только реформой в силу крайней слабости, бессознательности, распыленности тех общественных элементов, интересы которых требовали преобразования. От этого так сильны были крепостнические черты в этой реформе, от этого так много в ней бюрократически-уродливого, от этого так безмерны были те бедствия, которые причинила она крестьянству“ („По поводу юбилея“). Неудивительно, что „освобождение крестьян“ вызвало в первые годы опубликования указа более двух тысяч крестьянских волнений. Однако, „крестьянская реформа“ была, проводимой крепостниками, буржуазной реформой. Это был шаг по пути превращения России в буржуазную монархию“ (В. И. Ленин, Крестьянская реформа. Статья в Социал-Демократе № 21—22 за 1811 год). Проводя эту реформу, правительство жестоко боролось со всеми кругами радикальной интеллигенции, выражавшей революционные стремления крестьянства. Ответом на начавшееся в 1873 году хождение в народ, на организацию в 76-м году „Земли и Воли“, а в 79 году „Народной Воли“ явился правительственный террор. Десять покушений на Александра II, совершенных различными политическими террористическими организациями, вызвали в качестве ответа сотни казней и тысячи арестов.

П. В. Васильев
Любим Торцов
„Бедность не порок“
А. Н. Островского

Ленин указывает, что „после 61 года развитие капитализма в России пошло с такой быстротой, что в несколько десятилетий совершались превращения, занявшие в некоторых старых странах Европы целые века“. Но этот процесс протекал в рамках монархического государственно строя, возгла-

вляемого крепостниками. Это своеобразие исторического развития необходимо иметь в виду, оценивая воздействие сложного переплета классовых сил на идеологическую деятельность Александринского театра. Процесс превращения монархии феодальной в монархию буржуазную был процессом длительным и сложным. Приход и укрепление купца, промышленника, фабриканта и финансиста сопровождался сложным процессом кристаллизации этих новых классовых сил, их выявления и переплетения на всех участках экономической, государственной и общественной жизни и выработки своеобразных форм сожительства и сотрудничества с феодально-монархическим государственным строем. Еще более сложен путь идеологического выявления буржуазии. Идеология буржуазных прослоек медленно пробивала себе дорогу сквозь толщу крепостнических традиций в театре. Путь превращения Александринки в буржуазный театр продолжителен и сопровождается одновременным сосуществованием в театре различных методов и жанров. Наследие придворно-аристократической традиции продолжает сказываться и в репертуаре, и в манере актерской игры в 70—80-х годах. Театр долго не может освободиться от художественных вкусов и взглядов, полученных им от предшествующей эпохи. Новое идеологическое и бытовое содержание часто вступает в борьбу со стареющими формами театра. Самая формула „буржуазный театр" в специфических условиях Александринского театра на рассматриваемом историческом этапе нами применяется весьма условно. Будучи идеологическим орудием монархического государства, театр был рупором мало квалифицированной драматургии, которая, выдвигая ряд внешних злободневных вопросов, снижала их и разрешала в нужном, правительству, направлении. Оттого колебания правительственной политики немедленно отражались и на театре. Оттого мнимый либерализм первых лет Александровского царствования сменился и на театре жесточайшей реакцией последних лет. Испуг перед революцией откликнулся в репертуаре выпадами против нигилизма и разночинной интеллигенции. Выстрел Каракозова повлек за собою волну патриотических, монархических пьес. Хождение в народ вызвало соответственный репертуар, в котором идея народничества была обезличена и приведена к мирному сотрудничеству помещиков и освобожденных крестьян. Целая серия пьес была предназначена для пропаганды и оправдания произведенных куцых реформ. Оттого Александринский театр и был и в обще-

ственном и художественном смысле носителем реакционных идей.

Конечно, театру пришлось переоценить прежнюю систему взглядов и связанные с нею приемы. Ему пришлось, откликаясь на текущую жизнь, выдвинуть ряд принципов, охранявших его аудиторию от идей Чернышевского, социалистических учений и проповеди нигилистов. Ему пришлось, наконец, ввести новые образы и типы, которые должны были характеризовать эпоху в благоприятном для правительства освещении. На этом пути театр пережил несколько этапов.

П. В. Васильев — Осип
„Ревизор“ Н. В. Гоголя

Так называемая эпоха „великих реформ“, непосредственно связана с событиями последнего десятилетия предшествовавшего царствования.

История Александринского театра невнятна без последних лет Николая. Оттого так важны истоки творчества Мартынова захватившие очень короткие годы мнимого Александровского либерализма. Оттого так существенны причины крушения Каратыгинской школы, первые признаки распада Александринской труппы и борьба стилей и методов внутри одного и того же театра.

В театре под влиянием новых общественных и экономических условий и в силу проникновения нового содержания происходит ревизия и приспособление старых театральных форм и нарождения новых. Появление буржуазии несет с собой новое содержание и поиски нового стиля, поиски тех форм, которые наиболее полно могли выразить это содержание. На этом пути и водевиль и мелодрама были временными этапами. Они — в рассматриваемый нами период уже не могли быть господ-

ствующими жанрами, какими они являлись в сороковых годах. Они не могли полностью вместить в себя то новое, что наблюдалось в жизни, и неизбежно должны были подвергнуться ревизии и пересмотру.

Эти формы применялись к условиям русской жизни, вызывая сопротивление защитников канонического искусства и раздражение у последователей французского театра. Приспособители не церемонились со строгостью формальных законов. Им было важно и интересно, хотя бы в изуродованных формах и упрощенных приемах, донести до зрителя свои замыслы, стремления и чувства. Для этого в равной мере служили и иноземная „Жизнь игрока" и русские „Титулярные советники". Вместо графов и маркизов героями спектаклей постепенно стали русские исторические деятели или жители чиновничьего Петербурга. В водевилях купцы, жители Песков и мелкие чиновники вытеснили былых маркизов, изящных графов, плутоватых французских субреток и веселых художников. Бытовые наброски, жанровые очерки проникают на сцену. Зрителю Александринского театра интересно видеть на сцене отображение своей жизни. Таким путем подготовлялось появление новых жанров, более отвечавших потребностям зрителя.

Вторая половина пятидесятых годов и первая половина шестидесятых — обнаруживают явное отступление привычного сценического содержания перед новизной возникших в жизни вопросов. Они вторгаются в театр немедленно с началом Александровского царствования. В театре начинают обсуждаться такие вопросы, как крепостное право, вопросы личности в ее соотношении к обществу — основные проблемы, выдвинутые в публицистике и художественной литературе, ставшие предметом споров и выразителями живой общественной мысли. В театре эти вопросы ставятся не с той глубиной, с какой они ставились в передовой литературе. Они разрешаются отнюдь не в том радикальном направлении, какого требовала литература разночинцев и передовая пресса интеллигенции. Но они уже до такой степени настойчиво возникают в обществе, что неподготовленный к ним Александринский театр первоначально чувствует перед ними растерянность. Он на время отступает перед этим натиском, пытаясь по своему сформулировать ответы на эти идеи, но одновременно чувствуя, что безоговорочная защита прежних позиций безнадежна. С этого времени почти на два десятилетия художественное лицо

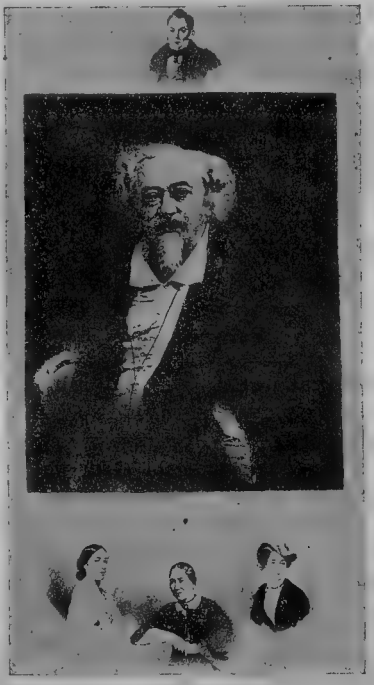
Александринского театра становится особенно хаотичным. Он тщательно ищет тех установок, которые могли бы сделать его влияние на зрителя в разрешении этих идей, особенно действенным. Он их часто находит в проповеди буржуазной морали — морали собственничества и личного благополучия. Он своими художественными приемами пытается установить те законы, которым должно подчиниться общество в целях сохранения мнимого классового равновесия. Оттого он борется со всеми течениями общественной и литературной мысли, которые могли расшатать здание монархического государства. Великий вульгаризатор передовой общественной мысли — Александринский театр опошлял, принижал и высмеивал идеи разночинной радикальной интеллигенции, как затем давал отпор революционным идеям наролничества. Уже с 67 — 68-го года в театре наступает неприкрытая реакция. Искусство нащупывает выход в защите национального прошлого. Не имея богатой, интересной труппы и разносторонних мастеров, все больше и больше теряя состав актеров, который был получен в наследство от пятидесятых годов, театр для реакционной линии подыскивает драматургов и актеров. Многие из них быстро проносятся по его сцене, чтобы более на ней не появляться. Дебюты провинциальных актеров, проходят без успеха. Ярчайшие гастроли Московских актеров, у которых традиция имела на много более глубокие корни, становятся упреком Александринскому театру. Шумский и Садовский приносят в Александринский театр незнакомую глубину исполнения и мощный анализ образа. Они были неинтересны для задач театра. Мартыновская „гума-

П. М. Садовский в роли Расплюева — „Свадьба Кречинского" Сухово-Кобылина. К его гастролям на Александринской сцене

нистическая" линия заглушается иными тенденциями, которые наиболее яркое проявление получают в нарождающейся форме бытовой и публицистической драмы.

В течении конца шестидесятых — начала семидесятых годов в эпоху возрастающей реакции, постепенно мелодрама принимает черты бытовой драмы, водевиль вырождается в бытовую шутку, растет поверхностная публицистическая драматургия, огромное место и такой же успех получает на сцене драматического театра оперетта. Среди прежнего хаоса все яснее и яснее выделяются линии внешней характерности в актерском исполнении, чистой развлекательности или поверхностного подхода к большим вопросам — в репертуаре. Труппа окончательно теряет свое единство. В ней господствует несколько линий, — последних остатков романтизма, внешнего жанризма и условной опереточности. Эти процессы получают некоторое завершение к концу 70-х годов. Ранее торжествовавшая оперетта постепенно исчезает из репертуара. На ее смену приходит узаконенная форма публицистической и бытовой драмы нового жанра, выдвинутого эпохой. Резкие сатирические приемы, внесенные в театр Гоголем и продолженные Сухово-Кобылиным, не имеют ведущего значения. В драматургии получают господство эпигоны и вульгаризаторы Островского, разменивающие его приемы на мелкую монету, и подражатели буржуазной французской драмы. Финансовое грюндерство, биржевой ажиотаж — вот атмосфера многих пьес эпохи. Интересы личного благополучия, личных столкновений, преуспеяния в жизни, защиты собственничества — входят как одна из главенствующих тем в репертуар театра. В соответствии с репертуаром кристаллизуются приемы исполнения, представляющие в своей основе тот условный бытовой реализм, который господствовал в императорских и провинциальных театрах вплоть до февральской революции, и которому объявил войну в конце века Московский Художественный театр. На этой основе собираются и консолидуются труппы. На смену опереточным премьерам Лядовой и Монахову, на смену угасшим Каратыгинским традициям, приходят Савина, Варламов, Давыдов. В восьмидесятых годах правительство отменяет казенную монополию на театры, повинуясь возрастающему интересу к театру, а — главным образом — все более и более реальной социальной и классовой дифференциации зрителя. В течение двух-трех десятилетий мы имеем, таким образом, любопытнейшее и сложнейшее явление

становления и кристаллизации буржуазно-бюрократического театра. Только в свете этой общей характеристики возможно понять и учесть отдельные явления его жизни. Они выражались в появлении таких драматургов, как Дьяченко и Крылов (Александров), великолепно учитывавших вкусы зрителей, приспособивших к русским условиям законы французской публицистической драматургии и разрешавших в нужном направлении злободневные вопросы семьи, брака, любви, долга, личности. В этих драматургах проявлялась та философия жизни, которая получила руководящее значение. Внутренним подтекстом становится проповедь со сцены новой расстановки сил в государстве и мещанской жизненной философии. Театр резко выступает против общественно-политических „бунтарств". Он введен в систему государства. Ложь подхода сливается с формами игры актеров, существеннейшие проблемы исправляются и вуалируются шаблоном сценических положений, оперетта служит завесой от запросов передовой мысли. Театр перестает быть придворным, но он остается государственным и императорским. Монолитность театра делает его к 80-м годам одновременно более гибким. С этого времени историк вправе рассматривать новый этап развития Александринского театра, пришедший на смену тому переходному периоду, которому посвящен настоя-



В. В. Самойлов
1813 — 1887
На верху: его отец, знаменитый тенор В. М. Самойлов, внизу, в середине: мать—знаменитая певица С. В. Самойлова и сестры-актрисы Н. В. Самойлова и В. В. Самойлова

щий очерк. Особенно это становится очевидным на актерском мастерстве. Период, не давший почти ни одного крупного актера, заканчивается собиранием труппы, среди которой к 80-м годам выделяются глубочайшие мастера буржуазного театра. Эти мастера готовы формально использовать все наследство, им доставшееся. Они не могут пройти мимо психологизма Мартынова и более его слабого повторения в Павле Васильеве. Через Самойлова они держат связь с театром сороковых годов. Они учитывают ту технику и легкость, которые подарила им оперетта в их молодые годы. Они уже имеют свою философию и мораль, лишенную былой путанности. Для этой труппы уже не годится в руководители Федоров. Его господство кончается вместе с концом переходного периода. Смерть приходит для него во время. Нужен человек более тонкого вкуса и глубоких воззрений, чем этот чиновник от театра. Актеры вскоре сами возвысят свой голос. Премьера Самойлова сменит умнейшая актриса Савина. Любительству на сцене Александринского театра приходит конец.

Александринский театр не впишет 60—80-х годов в свои лучшие достижения. Но и в эти годы, его актеры кое-что поняли. Они поняли, что приемы Каратыгина умерли безвозвратно, но что вместе со смертью этих приемов не может и не должен быть забыт закон требовательного формального мастерства. Он должен был быть по новому пересмотрен. Актеры по своему прислушиваются ко всему наследству прошлого. Многие из них приходят из провинции. Они появляются на сцене Александринского театра после своего ознакомления с разнообразной жизнью провинциальной России. Они связаны более крепкими корнями с тем, что происходит за стенами Петербурга. У них более богатый опыт. Неудачные дебюты Полтавцева, Милославского забываются. Да и вряд ли были интересны для новой нарождающейся труппы эти эпигоны мелодрамы. Не этот репертуар интересует зрителя и не эти уже отвергнутые приемы творчества, выброшенные в провинцию, способны укрепить искусство Александринского театра.

Таков был смысл развития, заключенный в Александринском театре этой эпохи. В его стены не проникли следы революционного народничества. Он не знал таких успехов, как спектакль „Овечьего источника“ в Московском Малом театре. Он не стал для Петербурга „вторым университетом“. Борьба не только с революционными, но и либеральными тенденциями

велась в нем хитро и упорно. Близость ко двору играла здесь свою роль. Он находился под более строгим контролем и наблюдением. Он не имел глубокой и тесной организационной связи с кругами больших писателей, художников-мыслителей, доверяясь техническому умению своих, послушных ему драматургов. Оттого он часто был не столько художественным организмом сколько своеобразным „учреждением", управляемом и направляемом чисто бюрократическим способом. Может быть, именно, поэтому администрирование театром, в целом не испытало значительных изменений. Возникшая мысль об изменении устава 1827 года не была проведена в жизнь. Организованная комиссия не пришла к определенным решениям. Образование театрально-литературного комитета не оживило репертуара и не улучшило драматургического качества. Привлечение литераторов, драматургов и актеров к обсуждению репертуара, конечно, свидетельствовало о некотором внутри-театральном общественном пробуждении. Характерно, однако, что в состав комитета вошли наиболее нейтральные, не яркие в своих художественных вкусах и симпатиях, или явно реакционные писатели. То же относится и к представителям труппы. Конечно, ни Жихарев,

В. В. Самойлов в роли Ришелье „Ришелье"
С акварели работы артиста 1866 г.

ни Юркевич — председатель комитета, не были теми людьми, которые могли бы противопоставить линии Федорова свою более живую и действенную линию. Конечно, ни Бурдин, ни Зубов, ни П. Каратыгин, ни Яблочкин не представляли лучшую часть труппы—одни благодаря тому, что целиком принадлежали прошлому, как Каратыгин, другие — благодаря своему невысокому художественному развитию и узко-профессиональному подходу, как Яблочкин и Бурдин. В комитете не было ни Самойлова, ни Васильева, интересовавшихся не театром, а собой в театре, но все же более типичных выразителей определенных театральных методов. Включение Писемского и Краевского означало явную ориентацию на правое крыло литературы. Оно и было доминирующим в репертуаре.

III

Репертуар Александринского театра за двадцатипятилетие огромен. Хроника Вольфа приводит более или менее достоверные цифры. Если они в той или иной мере уклоняются от точности, то только в смысле незначительных колебаний и средний арифметический подсчет остается верным. С 1855 г. до 1881 г., Александринским театром была сыграна 1101 пьеса. Очень большой процент падает на водевили, которые продолжали часто ставиться и все еще являлись непреложным придатком спектакля. Их число определяется в 464. Меньшая часть всех спектаклей перешла от прошлых лет — 400. Остальные 701 — поставлены за это время, при чем появление новых водевилей сокращается по сравнению с представлением новых многоактных пьес. Если из 400 пьес, перешедших от прошлых лет, 249 составляют водевили, а 151 — большие пьесы, то за отчетное время на 215 водевилей падает 486 пьес. И, наконец, в то время, как водевили продолжают быть в своем большинстве переводными (164 из 215), то большие пьесы в такой же подавляющей пропорции принадлежат творчеству русских авторов (316 оригинальных пьес и 170 переводных).

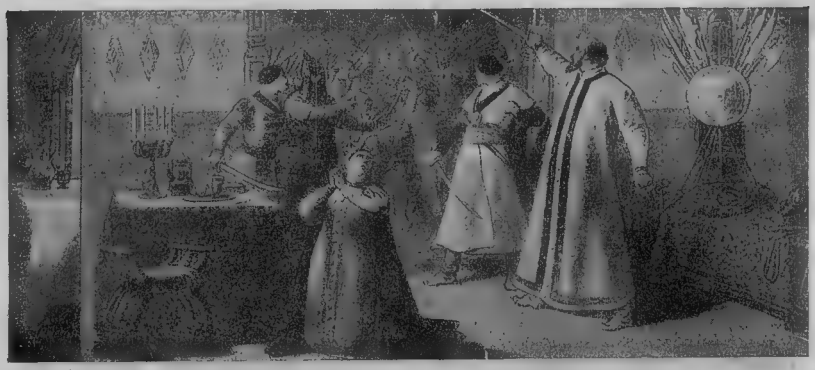
Статистические данные обнаруживают не только производственную загруженность театра, но и внутренние тенденции его репертуарной линии. Они подтверждают постепенное падение интереса к водевилю и возрастающее влияние современной большой пьесы. Характерно, что среди авторов этих пьес большинство не оставило никакого следа в драматур-

гии. Мы имеем дело с производителями сценариев, литературное и психологическое значение которых было поистине ничтожно. Сценарии очень часто заимствуются из французских пьес и приспособляются к русским нравам. Что скажут сейчас русскому

„Псковитянка" — трагедия Мея
Действие III — Псковское вече Рисовал К. Брож

театру имена тех десятков авторов, которые давали в течение 25-ти лет по одной или по две пьесы, чтобы затем навсегда исчезнуть?

Кондыревы, Климовские, Ушаковы, Шигины, Дьяконовы, Гриневы демонстрировались в качестве образцов драматургии пресловутым литературным комитетом. Пьесы писались случайными людьми. Они и создавали характерную для эпохи атмосферу низкого литературного качества. Если Дьяченко и Александров брали за образец французских писателей, то эти многочисленные авторы брали за ведущее начало не Островского, а самого Дьяченко, не Сухово-Кобылина, а Потехина, не



„Псковитянка" — трагедия — Мея действие V
На переднем плане Стрепетова в роли Ольги
Рисовал К. Брож

Пушкина, а Кукольника — они были бледными вторичными подражателями подражательных драматургов.

Большая литература входила в театр медленно, с большими противоречиями. Преобладающий нелитературный материал защищал свои позиции с яростным упорством. Место иностранных классиков было незначительно. Шекспиру за 25 лет принадлежало 113 спектаклей при 8-ми его пьесах. Мольеру — 50 при 10-ти. Шиллеру — 8 при трех. Всего на долю западных классиков пало за двадцатипятилетний период 187 представлений. Количество постыдно малое для единственного драматического театра эпохи. Многие из этих пьес выдержали едва по 3—4 представления, как „Макбет", „Жорж Данден", „Разбойники", „Коварство и любовь", „Дон Карлос", „Эмилия Галоти". „Тартюф" игрался всего 6 раз, „Скупой" — наиболее часто играемая комедия Мольера — 7 раз. И лишь „Гамлет" и „Лир" насчитывают десятки спектаклей. Трагедия о принце Датском прошла 47 раз, „Лир" — 28.

Сухие цифры спектаклей дают твердые выводы. Они становятся особенно очевидными, если принять во внимание ту манеру, в которой исполнялись классики. Именно в этом репертуаре, держались уже в упадочном виде Каратыгинские традиции, не отвечавшие вкусам общества. Классики не казались живыми, в них не читали близких эпохе мыслей, как было в дни Мочаловских спектаклей „Гамлета", обозначающих даже для нас, знающих

об этих спектаклях через век лишь по пересказам, — веяние эпохи. Уже не Каратыгин, а Леонидов и Марковецкий — запоздалые защитники условной формы, ее недаровитые эпигоны, воплощали ее на сцене, играя переложения Шекспира и Шиллера. Нужно было всецело разрушить эстетику романтического театра, чтобы затем по новому воспринять классиков. Пока же они заслонялись устаревшей формой исполнения, возвращавшей театр на десятилетия назад. Форма и приемы выветрились, так как для актеров 70-х годов выветрилось мощное философское содержание трагического творчества. В этих наивных монологах, в напыщенности речи, в нарочитой и приподнятой красивости, в пышных декорациях и необычайных оперных костюмах терялись смысл и содержание пьесы. И чем менее занимательна была фабула, тем более равнодушным становился зритель. Еще не было твердого миросозерцания, чтобы по новому зазвучала

„Светит да не греет" — драма А. Н. Островского и Н. Е. Соловьева — Рисовал К. Брож

классика. Подлинной ревизии классики буржуазия в этот период не произвела.

Оттого зритель больше мирился с теми же качествами исполнения в мелодраме, впервые вспыхнувшей в сороковых годах, но вплоть до конца века сохранившей свое обаяние. Мелодрамы возобновлялись из сезона в сезон, и их репертуар постоянно пополнялся. Психология зрителя была в этом отношении понятна.

Мелодрама соединяла красивость классических постановок с занимательностью фабулы, а главное — с большей внутренней доступностью морали, лишенной сложнейших философских проблем классических произведений. Это совпадало со всей внутренней линией театра. В мелодраме не было того глубокого философского содержания, которое присуще большой классике. Но нет одновременно более демократического по своей внешности, и более буржуазного по своей морали искусства, чем мелодрама.

Основа мелодрамы не в раскрытии философии жизни, а в обнаженном морализировании. Если в тридцатых годах она в какой-то мере несла новые взгляды, проповедуя „милость к падшим", защищая угнетенных и декларировала извечную красоту и правду мира, то в семидесятых годах, на фоне развивающегося революционного движения, проникновения философии социальных утопистов, эта сценическая проповедь мещанской морали становилась реальной проповедью лицемерия и ханжества. Эта проповедь была вложена в такой соблазнительный театральный наряд, она искривляла жизнь такими эффектными способами, что зритель, увлеченный мишурой и бутафорией, охотно поддавался гипнозу мелодрамы. Вместе с тем приемы игры теряли в ней свою торжественность, охватывая более близкий круг персонажей и образов. И вот на сцену проникала трогательная история о двух несчастных „сиротках", заброшенных в огромный Париж, о злых аристократах и о хороших буржуа. Возвращалась мелодрама о „Серафиме Лафайль", заживо погребенной в готическом склепе — мелодрама о страсти и преступлении, о неизменности доблести и неискоренимости любви. Сердобольная картина о парижских нищих внушала отвращение к подонкам общества, слезливо воскрешая судьбу брошенных детей. Увлекала страстной пылкостью история об испанском дворянине „дон Цезаре де Базано", под образом „четырех видов любви" появлялась Эсмеральда на

сюжет, заимствованный из „Собора Парижской богоматери". Раскрывалась мрачная история настоятельницы, спрятавшей „за монастырской стеной" свою разбитую любовь. В этих мелодрамах утверждалась любовь к ближнему при сохранении незыблемости государственного строя. Мораль собственничества и личного благополучия проникала со сцены в зрителя, завлекая и побеждая его. И хотя в своем виде мелодрама уже не помогала росту актерского мастерства и основная магистраль театра лежала не в ней, она сохраняла силу для переходного времени, чтобы затем приобрести другие формы, растворясь в бытовой драме. Но пока театр еще не отказывался от этого оружия и на сцене продолжали гулять защитники угнетенных со шпагами, великолепными манерами и красивыми голосами. Социальный смысл мелодрамы был тот же, что и в предшествующие десятилетия. Мелодрама, борясь с насилием, боролась не с отвлеченным насилием а с остатками феодального строя, не с королевской властью, а с дурными носителями этой власти, не с социальной несправедливостью, а с моральными извращениями. Она судила жизнь с точки зрения морали. Потому она легко включилась в происходившую в России борьбу с, особенно бросавшимся глаза, наиболее уродливыми чертами крепостного права. Ее тенденции, заостren-

В. А. Лядова — Елена
„Прекрасная Елена"
оперетта Оффенбаха — 1868 г.

ные против феодализма, легко обращались против крепостничества. Такова была сложная и противоречивая линия мелодрамы в русских условиях.

В некоторых же своих частях и мелодрама была уже неприемлема. Возобновление мелодрам Кукольника, Полевого и Коцебу не имело прежнего успеха. Их беспрекословная защита всего крепостнического строя в его нетронутости уже не встречала сочувствия ни в одной из определявших течение театра классовых групп и прослоек. Их ходульность стала ясной даже самому неискушенному зрителю. И потому то, что прежде волновало, встречало теперь более чем равнодушный отклик, почти отпор. Когда-то трогавшая история о Параше-Сибирячке, пришедшей в Петербург к государю ради спасения несправедливо осужденного отца, рассказанная в свое время Полевым, или патриотическая шумиха Кукольника о том, что „рука всевышнего отечество спасла", были чрезмерны для общества, пережившего Севастопольскую войну и на своих плечах перенесшего все противоречия строя. Формальные устарелости, которые казались незаметными среди пышности и условности иностранных мелодрам, со всею очевидностью вскрывались, когда дело касалось не испанских грандов и французских вельмож, а русских крестьян и солдат. Абсурдность формы и устарелость содержания говорили здесь категорически и ясно — нужно было искать иного выхода и иного применения мелодраматически-патриотической традиции. Пришло уже иное понимание государственности, менее наивное, чем у Полевого и Кукольника. Нужно было найти иное, более живое и убедительное подтверждение „великим реформам".

Отсюда тенденции к историческим трагедиям, к национальному прошлому. Особенно многочисленны были пьесы этого типа в конце шестидесятых годов. Сезоны 1865/66, 66/67 то-есть годы уже неприкрытой, утверждающейся реакции наполнены историческими хрониками. В репертуар театра входят не только такие пьесы, как „Воевода" Островского, но целая серия иллюстраций русской истории с точки зрения великодержавного шовинизма. Чаев ставит „Дмитрия Самозванца", Соколов—„Богдана Хмельницкого", Аверкиев—„Мамаево побоище", Добров—„Князя Серебряного", а какой-то неизвестный автор смело рисует „Падение язычества в Новгороде". Сюда же входят „Василиса Мелентьева" и „Тушино" Островского, „Опричник" и „Ледяной дом" Лажечникова, к ним приближаются „Самоуправцы" Писем-

Мария Гавриловна
САВИНА
Заслуженная артистка
1850—1915 г.

ского и над всеми ними возвышается „Смерть Иоанна Грозного“, Алексея Толстого, надолго вошедшая в репертуар и выдержавшая за этот срок 65 спектаклей. Эти пьесы были по существу ответом и политической манифестацией буржуазии на выстрел Каракозова, резко отделивший радикальную интеллигенцию от буржуазии. Явившись ответом на назревшую волну терроризма, они декларировали о верности буржуазии монархии. В прошлом искали основ национальной психологии и путей строительства государства. В нем утверждали начатки исконного благородства русского народа. В нем искали оправдания монархической власти. Проблема ответственности государя за свое государство перед лицом народа, проблема единодержавия в его взаимоотношении с другими классами вставала в этих спектаклях во весь рост. Обрушиваясь на временщиков, на извращение монархической власти, пьесы в своем большинстве недвусмысленно утверждали божественную правоту монарха и помазанника. Выставляя максимальные моральные требования к его личности, обвиняя дурных носителей в их вине перед народом, подчеркивая трагическую проблему тяжести и ответственности власти, — театр одновременно подчеркивал, что власть монарха единственно законная форма правления и что эта власть — тяжкий долг для ее носителя. Так отвечал театр либеральным мечтаниям об изменении строя, мечтам о коммуне, социальным проблемам и эти спектакли имели почти манифестирующий политический

Н. Ф. Сазонов — Парис „Прекрасная Елена“ оперетта Оффенбаха — 1868 г.

смысл. Не напрасно в день премьеры лучшей из этих пьес — „Смерти Грозного", состоявшейся в помещении Мариинского театра, на спектакле присутствовала вся императорская фамилия, во главе с Александром II.

Проблема монархии однако, обращалась в этих пьесах своей обратной стороной. Пьесы протестовали против утверждения, что деспотизм и монархия равнозначущи. Алексей Толстой писал: „Трагическая вина Иоанна была в попрании им всех человеческих прав в пользу государственной власти". Одновременно в эпоху реакции дворянство этими пьесами верноподанически заявляло свое право на помощь государю в строительстве страны, облегчая ему его тяжкую ношу. В этих постановках проводилось как бы доказательство пользы великих реформ, коренившихся в самой истории русского народа и утверждавших права дворянства и помещиков на самоуправление и допускавших буржуазию к некоторому праву голоса. Исторические примеры служили подтверждением правильности современных реформ. В этом был смысл появления этих пьес. Выполнив свое назначение, они довольно быстро исчезают из репертуара тем более, что актеры уже не находили в своем арсенале необходимых средств для изображения исторических личностей. Пропаганда роли земства и боярства в их помощи царю не вскрывались уже в глубоких и живых образах. Какие бы затраты ни делались для постановки „Грозного", самая проблема трагедии власти, как ее мыслил себе Толстой, не нашла нужных выразителей в исполнителях Грозного. Ни Самойлов, ни Васильев не увидели основной темы образа. Ни патология Васильева, ни внешняя характерность Самойлова, — не передали трагических противоречий Грозного. Трагического мастерства в Александринском театре не обнаружилось — вернее, не нашлось той новой природы трагического, которая не имела ничего общего с Каратыгинским трафаретом. В исполнении трагедии не возникало нового стиля. В историческую хронику исполнители переносили старое искусство декламации, которое они не могли уже применять в полной мере в бытовой драме или, наоборот, переносили приемы этой бытовой драмы, как это делал Васильев. В репертуаре трагедий и хроник всего яснее сказывалась двойственность занятой Александринским театром позиции. Декламация и подчеркнутость игры по-прежнему оставались основным законом. Ему следовали Леонидов и Максимов. Слабое на Александринской сцене влияние Щепкина совсем не коснулось этой области.

Если этот период не выдвинул великих актеров, отразивших эпоху, то тем менее он дал большого трагического актера. Мы имеем полную утерю трагического мастерства даже в том виде, в каком его показывал Каратыгин. Оттого зрители и критика обвиняют актеров в неискусно сделанных эффектах, во внезапных переходах из одного тона в другой, в поражающих зрителя и неоправданных кунштюках, во вскрикиваниях. Трагедия, как жанр, умирала на Александринской сцене — от нее осталась сумма формальных приемов придворного театра. Форма была разрушена, содержание выветрилось и уже не могло вновь возродиться.

И. И. Монахов
Один из лучших исполнителей роли Чацкого
1841 — 1877 г.

И классика, и хроники, и возвращение к Кукольнику и Полевому были не случайны. Социальные корни этих возвращений мы видели. Они удовлетворяли политическим и общественным запросам зрителя лишь косвенно, а не непосредственно. Оттого они и не служили основною репертуарною магистралью. Оттого чем дальше, тем реже и реже появлялись они на сцене. Даже спектакли „Горе от ума“ и „Ревизор“, возобновлявшиеся из года в год, оставляли смутное впечатление. Театр потерял ключ к этим комедиям. После блистательного появления Мартынова в Фамусове обе классических комедии исполнялись все хуже и хуже, повторяя в бледной копии прежних исполнителей и, в особенности, обнаруживая неверный подход к спектаклям в дни гастролей Шумского и Садовского. Их продолжали играть в современных костюмах, не пытаясь определить ни своего взгляда на них, ни найти в них свидетельства создавшей их эпохи. Только в конце восьмидесятых годов

они были поставлены в костюмах их эпохи, как бы подчеркивавших их классичность. На них стали смотреть, как на образцы классического русского искусства и как на историческое прошлое. В дни же безвременья они по существу оставались случайными спектаклями. Как бы верны ни были эти исторические костюмы, комедии вновь зазвучали лишь тогда, когда Александринский театр вновь приобрел тот ансамбль и единство мировоззерцания, отсутствие которого составляло его уязвимую сторону в шестидесятых-семидесятых годах.

IV

Одним из самых примечательных общественно-художественных фактов эпохи явился неожиданный расцвет оперетты на драматической сцене. Кратковременное, но, по своему успеху у зрителя, чрезвычайно блистательное торжество оперетты совпало с явно обозначившимся вырождением и падением водевильного жанра. Условный яркий водевиль, который в тридцатых годах был обозначен именами Александра Писарева и Шаховского, уже к середине сороковых годов стал видоизменяться под тяжестью бытовых условий. Современный быт, врываясь в легкие и неправдоподобные формы водевиля, по существу разлагал его. Куплеты становились в явное противоречие с бытовыми нагрузками. Водевиль постепенно превращался в одноактную сцену или, как позже стали называть, шутку — порою осмысленную, а порою представлявшую набор сценических положений. В лучших случаях водевиль приобретал порою характер своеобразного сценического очерка из жизни столицы. Его героями делаются чиновники и мелкие мещане. Он сосредотачивается на осмеянии отдельных бытовых недостатков и недочетов. Появляются водевили типа „Помолвки в Галерной гавани“ Щигрова или „На Песках“ Трофимова. Откликаясь на злобы дня, водевиль, однако, не имеет уже того острого полемического значения, которое он имел ранее, когда через водевиль боролись между собою различные литературные партии. Он приходит к своему закату, мастерство его падает и гибкость формы теряется. Водевиль был по существу одной из попыток найти сценический ход к изображению современных людей, к тому, чтобы вынести на сцену новый типаж.

Порою водевиль перерастает в комедию. Ярчайший пример — „Жених из долгового отделения“ Чернышева, в котором такой углубленно-психологический образ давал Мартынов. Куплет из

водевиля этого типа окончательно исчезает. Водевиль становится эскизом к большому сценическому полотну, собирая воедино отдельные характерные штрихи, бытовые наблюдения и разнородный типаж. Появляется особый жанр „картинок“—

„Прекрасная Елена“
Оперетта Оффенбаха
Калхас — С. Я. Марковецкий, Елена — В. А. Лядова, Парис — Н. Ф. Сазонов
1868 г.

„Первый чин“, „Смотрины“, „Горемыки“ Трофимова или сценки Лейкина „Ряженые“. Особое внимание привлекают рассказы Горбунова, известный водевиль Трофимова „На Песках“ и сценка Стаховича „Ночное“, которую соединяют с „Записками охотника“—то же внимание к природе, некоторая идеализация мужика

И. Ф. Горбунов в пьесе „Мастеровой“ — Прохорова

и ряд реалистических наблюдений. Темой водевиля становится затхлый мещанский быт, уродство обывательщины, окраинная жизнь Петербурга. То осмеянные, то сопровожденные лирическим сочувствием — проходят перед зрителями траги-комические герои этих сцен. Смысл этих водевилей был, однако, определенен. „Ворона в павлиньих перьях“ Куликова и „Ночное“ Стаховича внутренно проводили ту же мораль, которую мы видели ранее в мелодрамах. Смеясь над неловкими булочниками, давая права человека старику-крестьянину, — они намекали на нелепость изменения социального положения. Они иронически смеялись над претенциозными выходцами из своего класса, ставя в неловкое и комическое положение купцов, увлеченных дворянством, и чиновников, бегающих за купеческими дочками. Подмечая смешные черты несоответствия, выдумывая для своих героев нелепо затейливые положения, они оставляли им право на узкую область личных чувств в своем социальном кругу, и для этих людей — верных заветам своего быта — они внезапно находили мягкую лирику, иронию и пользовались всем арсеналом задушевного театрального обаяния, начиная от нежных любовных сцен и кончая увлекательными русскими песнями.

Водевили этого нового типа ставили перед исполнителями новые задачи. Здесь было уже не до французского изящества. При исполнении водевилей накапливались приемы игры, которые вполне обнаружились лишь к восьмидесятым годам. Путь к их исполнению был указан Мартыновым. Правда, никто в этот период не мог с ним равняться по глубине истолкования образа и по мастерству игры. Этот актер, с предельной тонкостью вскрывший образ „среднего человека“, остался непревзойденным. Многие из его подражателей усвоили далеко не лучшее из того, что он делал. Они не поняли того „гуманизма“,

который он привносил в роль, и не поняли его способности к внутреннему анализу образа. За внешней характерностью не увидели внутренней типичности. Но именно эту внешнюю характерность и воспитывали водевили. Это было шагом вперед по воспитанию наблюдательности и по приближению к жизни — первоначально хотя бы в чертах внешнего жанризма. Погружаясь в невероятные вероятности приключений чиновников и загулявших купеческих сынков, уже начинали чувствовать, что смысл и соль этих представлений не в водевильном нагромождении событий, а в их парадоксальном и затейливом приложении к образам текущей действительности,— и чем наблюдательнее был актер, и чем он вернее улавливал внешнюю характерность, тем очевиднее и смешнее был результат и тем ярче был отклик аудитории. Так пробивалась определенная манера игры, пока еще не устойчивая, но все более сближающая сцену с жизнью. Как-будто на сцене получили туманный и невнятный отзвук физиологические очерки сороковых годов и ранние повести Достоевского.

Вместе с этими бытовыми набросками продолжали ставиться и те условные комедии и водевили, которые показывали стилизованную идиллию любви, открывавшую дверь в царство выдуманных салонных чувств и слащавых любовных поединков. Нет нужды, что по свидетельству Суворина актерам Александринского театра не очень удавался светский тон. Но зритель любил и продолжал любить в дальнейшем сценические отблески светской жизни. Публика Александринского театра продолжала следить за тем, как светские дамы потешались над влюбленным в них ловеласом („Которая из двух“), как заимствованный из французских комедий папаша подыскивал зятя для дочери на основании вышитых на приданом вензелей („Аз и Ферт“), как французские студенты завоевывали любовь модисток („Слабая струна“) — угасающее искусство нежных и неправдоподобных изящных чувств все

И. Ф. Горбунов в сцене из рассказа „Генерал Дитятин“

еще вспыхивало в водевиле как бы в параллель тем же выдуманным страстям и преувеличенным чувствам, которые сверкали в мелодраме. Если водевиль в одной своей линии перерастал в бытовую комедию, то в другой своей части он направился по линии комедии салонной. По существу, мелодрама и водевиль были оборотными сторонами одной медали. Но как бы ни уводили они зрителя в этот умопостигаемый мир, — он из него вырывался даже в мелодрамах, даже в водевиле, ища отзвуков на современность, и постепенно разрушался гипноз бутафорского театра, все более и более слабый и все менее обладавший соответствующими актерскими силами и мастерством для нужного эффекта. Нужно было найти другие более сильно действующие средства. И такого рода жанр оказался в распоряжении Александринского театра.

Этим средством и явилась оперетта. Ее успех был ошеломляющ. Первой пьесой по числу представлений за 25-тилетие является „Ревизор“ (158). Следующими тремя, расположенными между „Ревизором“ и „Горем от ума“, были „Прекрасная Елена“ (124), „Беззаботная“ (113) и „Десять невест и ни одного жениха“ (110). Сорок два спектакля „Елены“ в первый сезон ее постановки (1868—69) были цифрой рекордной, почти легендарной.

Для оперетты приглашались специальные исполнители и на ее постановки не жалели денег. Пяти-шестилетние успехи оперетты представляют один из самых парадоксальных эпизодов в истории русского театра. Оффенбах затмил Грибоедова, а Лекок — Островского. Такой успех не мог не иметь социальных и общественных корней. Подобно своему успеху во Франции, он обозначил во-первых успехи крупной буржуазии, жаждавшей легкого и упоительного торжества после своих побед. Он обозначил во-вторых торжество реакции и намеренное отвлечение внимания зрителя от социальных вопросов, господствовавших в жизни, в новый мир веселья и фантастики. Он обозначил в третьих попытку воздействовать на массы зрителей, подменив притупившееся орудие мелодрамы и водевиля более острым и разнообразным.

Нужно лишь подчеркнуть, что элементы политической сатиры, обращавшие оперетту в сильнейшее политическое орудие во времена Второй Империи на ее родине, были совершенно утеряны на нашей почве. Ни за модернизованными героями „Елены“, ни за мифологическими персонажами „Орфея“ — зритель Александринского театра не чувствовал тех образов,

против которых были написаны эти оперетты. Да и трудно их было найти на русской почве. Большую и немаловажную роль играли чисто формальные удары по классическому наследству. Они не были резким протестом против полумертвого классицизма. Это было скорее легкой насмешкой по адресу ушедших канонических жанров. Оперетта воспринималась преимущественно со стороны ее эмоционального содержания. Внутренно же гораздо более, чем удар канкана по классицизму, играло роль перенесение установленных буржуазных отношений на мир богов и классических героев. Дело было не в пародии.

Л. Л. Леонидов в роли Гвоздева в пьесе „Русская свадьба в конце XVI столетия“ 1878 г.

Внутренно социально — это было косвенное, а порою совершенно недвусмысленное и лишенное какой-либо двойственности утверждение исконности и неизменности устанавливающихся буржуазных форм. Применяя к мифологическим богам свою мораль, оперетта, а вместе с ней и общество, не столько высмеивала эту мораль, сколько низводила героев и богов до своего положения, и находила в них родственные себе черты. Это была общедоступная философия торжествующего и победившего буржуа, который получил узаконенное место в русском обществе. При том философия была облечена в такие же соблазнительные и торжествующие музыкальные наряды. В особенности очевидно этот смысл оперетты раскрывался в таких спектаклях, как „Елена“ и „Орфей“. В других

А. А. Нильский — Грозный „Смерть Иоанна Грозного" А. Толстого

он был более затемнен. Но разве не это же утверждение своего права на личную и полную наслаждений жизнь, на забвение всех социальных вопросов ради торжества завоеванными правами звучало и в операх Лекока и во всех „Чайных цветках", во всех экзотических сюжетах, в которых с неизменной последовательностью утверждались прелесть любви и личных чувств. И если „Прекрасная Елена" пела, на многие десятилетия ставшими знаменитыми, куплеты „О, неужли, боги, вас веселит, коли наша честь кувырком, кувырком полетит?!" — то это отношение переносилось не только на мифологических богов, но и на более близкие классические вещи, венцом чего и явился „Фауст на изнанку" Эрве, где Маргарита пела арию о подтяжках, а Фауст был выставлен болтливым пошляком и болваном. Лишая оперетту политической сатиры, театр в то же время использовал их, подобно водевилям, для быстрых откликов на злобы дня. Исчезавшая из водевилей музыка водворилась в оперетте. Куплеты, умиравшие в водевиле, возродились в этих музыкальных комедиях. Злободневные отклики не были глубокими — еще менее разящими, злыми или сатирическими уколами. В полном соответствии с общим внутренним уровнем этих текстов намеки касались то домовладельцев, то содержателей ссудных касс, то неустройств в семейной жизни. Сатира была заменена шутовством. Параллели с современной жизнью намечались поверхностно. Восторг зрителя вызывал появление Горбунова в „Орфее", который поверх костюма Меркурия надевал армяк, или пел куплеты аркадского принца с обличением быстрой езды по Невскому Проспекту. И лишь порою неуклюже и неумело театр решался на полити-

ческие отклики и тогда раздавались выпады против защитников женского равноправия, нигилистов и синих чулков.

Театр составил для этого жанра по существу вторую труппу. Хотя в ней и принимали участие многие драматические артисты, они на некоторое время стали смотреть на драму как на добавочную специальность. Для таких актеров, как Стрельская, Савина, Давыдов, игравших в начале своей карьеры в оперетте, она явилась школой технического мастерства. Да, здесь учились точности дикции, ритмичности, танцу. Нужно было очень большое внутреннее дарование, чтобы одновременно преодолевать внутреннюю пустоту, которая затем погубила многих актеров и не дала им внутреннего развития. Как бы то ни было, отсутствовавший в драматических спектаклях ансамбль составился в оперетте. Может быть, причиной этому были более строгие формальные требования, неизбежно предъявлявшиеся к музыкальному спектаклю. Лядова, Лелева Монахов, Сазонов стали неизменными героями театральных оваций и восторгов. Настоящей мастерицей в этом деле явилась Лядова. В этом противоречивом периоде Александринского театра ее имя занимает место рядом с Самойловым и Васильевым — не по величине и глубине таланта, а по характерности и типичности ее мастерства для эпохи. Ее кратковременная карьера не знала неудач. Буржуазное общество и тянувшийся за ним зритель нашли свой идеал в этой, не очень красивой женщине, с небольшим голосом, но с явной сценичностью, гораздо более скромной и сдержанной, а потому менее шокирующей,

В. И. Виноградов
1824—1877 гг.

чем французские знаменитые ее современницы и соперницы по исполнению Прекрасной Елены. В течение тех двух сезонов, которые она играла в оперетте (Лядова умерла молодой и внезапно в 1870 г.) ее исполнение как-будто бы наметило стиль русской оперетты. Воспитавшись первоначально в балетной школе, затем перейдя к водевильным ролям — Лядова почувствовала лирический характер оперетты. Потому она умела быть сдержанной в Елене и трогательной в Периколе. Она продолжала в каком-то смысле давно утерянную традицию раннего водевиля, традицию Сосницкого и Асенковой. Однако, после ее смерти она не нашла последователей. Большинство других исполнителей смотрело на оперетту как на комедию с музыкальным аккомпаниментом. Пути оперетты, как специфического жанра, оказались быстро исчерпанными. Отклонившись на некоторое время от решения социальных вопросов, буржуазия тем не менее должна была предложить зрителю их разрешение, соответствовавшее ее интересам. Смерть Лядовой только ускорила конец триумфального шествия оперетты. Не исчезая совсем из репертуара, оперетта теряет свое доминирующее значение. Это сказывается и в распаде кратковременно установившегося ансамбля. Замены Лядовой не оказалось. К 74-му году оперетта приходит в окончательный упадок, а в ее спектаклях наблюдается такой же разнобой, как и в драматических. Монахов и Сазонов продолжают линию комедии и фарса на музыке, Кронеберг и Абаринова выдвигают на первый план вокальную сторону, не находя равнозначущего сценического стержня. Заимствованная у Запада оперетта не нашла у нас глубоких корней — русской оперетты так и не создалось, так как успехи буржуазии были в России не столь победоносны и решительны — как на Западе.

V

Чем более развивался театр, тем яснее становилось, что основная магистраль его развития концентрируется в откликах на современную жизнь, в рождении нового жанра — что она сосредоточена не на оперетте и не на подновлении умирающих жанров водевиля и мелодрамы, — текущая жизнь требовала ответа на иные вопросы. В какие бы пышные и завлекательные одежды не наряжалось сценическое искусство, как бы упорно оно не пыталось уходить в условные и жизненно неправдоподобные события, волна обще-

ственных проблем и социальных вопросов, бушевавшая в жизни за стенами театра, обсуждавшаяся в редакциях журналов и на страницах романов, не могла его не затронуть. Идеи, которые привносились мелкобуржуазной радикальной интеллигенцией, должны были получить или утверждение на сцене, или, напротив, полемический отпор. Слишком остро и существенно было появление разночинцев и нигилистической философии—проповедь идеи личности, развитие народничества—во всей противоречивой совокупности этих явлений, чтобы можно было ответить на них только косвенно, экскурсами в историческое прошлое, или легкомысленным увлечением опереттой. Сложность положения усугублялась тем, что эта философская волна — движение, поставившее первоочередные вопросы самого существа общественного строя, находила отклик в среде дворянской интеллигенции, которая в общем ходе подошла к некоторой саморевизии.

Вхождение буржуазии было связано с такого рода сложностью вопросов, которые затрагивали и мораль, и быт, и изменения общественной психологии, и появление новых классовых группировок и прослоек. Переоценка ценностей включала и вопросы личности и общества, семьи и брака. По существу она захватывала весь общественный строй. Крушение крепостнического государства влекло за собою переоценку роли бюрократии, значения капитала, отношения к власти. Укрепление промышленной буржуазии, рост финансового капитала, введение земских учреждений, реформа суда — явились причиной и следствием этого крушения, а с другой — становились темами, интересующими художника, и проблемами, требующими своего разрешения. Все эти вопросы приходилось ставить в театре. И не только ставить, но и разрешать. Силу этого политического оружия государство великолепно учитывало. Оно не упорствовало больше в запрещении ранее запрещенных цензурой пьес из числа получивших уже классическую известность. Продолжение их запрещения могло играть только отрицательную для правительства роль. Эти классические вещи стали широко доступны, они читались и перечитывались, их исполнение на сцене не могло никого поразить неожиданностью их содержания, скорее выдавало правительству аттестат на либерализм. Непоявление их на сцене более возбуждало зрителя, чем их открытые представления. Но разрешение одних, уже ставших попу-

лярными, пьес, наполовину потерявших свой грозный смысл сопровождалось запрещением других. Делая либеральный шаг, правительство одновременно усиливало гнет в той же области. Театр был упорен в своей борьбе против радикализма нигилистов и энтузиазма народников. Допуская в свой репертуар мнимо либеральные произведения, театр подавлял их количественно теми сотнями пьес и водевилей, в пестром потоке которых терялись имена Гоголя и Грибоедова, Островского и Сухово-Кобылина, Тургенева и Шекспира. Поток этих произведений и определял лицо Александринского театра.

Эти охранительные позиции в театре проводились преимущественно при помощи нового жанра, ранее не игравшего первенствующей роли и не имевшего ведущего значения. Это были — бытовая публицистическая драма и комедия. От условных водевилей, от мелодраматических героев — театр приближался к образам реальной жизни. Это не значит, что реализм, как глубокий показ общественных отношений и психоидеологии образов, победил на сцене. Переход совершался с трудом. Традиции мелодрамы далеко не иссякли. Тем более, что за образец публицистических драм была взята французская драматургия Ожье и Скриба. В русскую жизнь вновь стали переноситься положения французских салонных комедий и конфликты французских драм. Те достижения, которые завоевывал театр в плоскости бытовой драмы, часто ликвидировались той линией салонной драмы, которая шла от французских образцов, и которая на русской почве отнюдь не отличалась глубиной социального анализа. Потому еще долго за образами нечестного администратора и преступного финансового воротилы будут чувствоваться французские буржуа. Еще долго в обманутых мещаночках будут проглядывать Минны и Жанны немецко-французских изделий. Тем не менее поворот почувствовался твердо. Публицистика и быт захватили сцену. Новый жанр торжествовал.

Круг проблем был разнообразен. Порою драматург подходил к иллюстрациям фактов текущей действительности. Если в „Волках и овцах“ Островского видели намек на знаменитый процесс игуменьи Митрофании, то Маркевич в „Чаду жизни“, написанном на основе его собственного романа, рассказывал с достаточной портретной ясностью историю одной из кокоток современного ему веселящегося Петербурга. Злободневный успех имела комедия с куплетами Худякова „Петербургские

когти", в которой многие лица были взяты из действительного Петербургского общества. „Злоба дня" Потехина инсценировала одну из уголовных драм, имевших место в Москве. Театр становился предельно злободневным. Он показывал зрителю изменяющийся быт купечества, предприятия и планы финансовых воротил, оскудение дворянства, извращение бюрократической власти, далекую крестьянскую деревенскую Россию, узкий, затхлый быт мелкого чиновничества — казалось, не было угла в государстве куда не заглянули бы драматурги и актеры и не демонстрировали бы их зрителю. Любопытство зрителя, казалось, было вполне удовлетворено.

Ф. А. Бурдин — Краснов „Грех да беда на кого не живет" А. Н. Островского 1863 г.

Но дело было главным образом в том, как и под каким углом зрения показать разнообразное общество, составлявшее Россию. Не нужно забывать, что Александринский театр встречал в своих стенах различную, по классовому составу, публику. Ему было трудно установить общность языка до конца. Но преобладающую общую идею и общую мораль он имел — то была идеология буржуазии, в рамках монархически-дворянского государства, обеспечившей себе возможности развития. С точки зрения ее идеологии и морали, театр упорно нападал на разрушителей общества нигилистов, осмеивал радикальную интеллигенцию и проповедывал охранительные начала. Нельзя было уже закрывать глаза на противоречия складывавшегося строя и на отрицательные факты, которые со всей очевидностью вытекали из компромиссного характера реформ. Театр должен был дать на них ответ. Не отрицая наличия этих фактов,

театр искал им объяснения и определения в линии, признанной государственностью. Он с одной стороны внешне соглашался с ожесточенной критикой, а с другой — давал ей совершенно противоположное „либерализму“ и „народничеству“ толкование, направляя внимание зрителя на исконные, коренные, но вполне мнимые законы государственности. Оставим в стороне сейчас определение роли Островского и крупнейших драматургов. Вспомним, что не они характеризовали театр по преимуществу. Пробежим по репертуару. Ревизия прежних помещичье-крестьянских отношений была заявлена в драмах Потехина; — „Чужое добро в прок нейдет“ открыло длинную серию пьес, идеализировавших крестьянство и проповедывавших „человеческое“ к ним отношение. Комедия Львова „Свет не без добрых людей“ начала обличение взяточничества и черных сторон Петербургского чиновничества. Всегда занимавшие драматургов вопросы семьи и быта возродились в пьесе Чернышева „Отец семейства“, рисовавшей ужасы семейного деспотизма. „Жертва за жертву“ Дьяченко, выдвинув вопросы семейной морали в ее столкновении с обществом, одновременно давала первые намеки на судебную реформу. Боборыкин, с обычной для него поверхностной наблюдательностью, взялся за описание провинциальной жизни („Однодворец“). Женский вопрос был выдвинут Чернышевым в комедии „Испорченная жизнь“. Семейное самодурство стало одним из излюбленных драматургических конфликтов („Таня“ Соловьева). Особое внимание начинают привлекать конфликты личности со средою („Против течения“ Крылова — история крепостного музыканта). Светская жизнь провинции и столицы появляется то в сатирическом, то в драматическом разрезе („Паутина“ Мана). Обычный мелодраматический сюжет любви без брака был применен к русским нравам в „Гражданском браке“ Чернявского. Быт мелкого чиновничества отражается не только в водевилях, но и в драме („Подруга жизни“). Наиболее полно этот чиновничий мир дан в „Горе-злосчастьи“ Александрова.

Злоупотребления финансистов и денежных воротил даны в „Общем благе“ Мана. По мере установления быта стали даваться пьесы из современной крестьянской жизни, представлявшие, растянутые на несколько действий, жанровые картины („Выгодное предприятие“ Потехина). Купеческий быт и его характеристика находили отклик не только в Островском, но

и в Потехине и во многих их продолжателях, гораздо менее талантливых („Лиза Фомина“ Каменской).

Вместе с тем все чаще и чаще дается выход наиболее крайним реакционным течениям и появляется изображение реформы с отрицательной стороны („Расточитель“ Лескова). Вырастает мотив взаимоотношений разных классов, например, купечества и дворянства — вопрос о смешанных браках („Блестящая партия“ Дьяченко, „Лакомый кусочек“). Изображение бедных людей и мелкого чиновничества в их параллели с буржуазией показано в „Ошибках молодости“ Шеллера. Столкновение старых идей идеалистического дворянства с новыми нигилистическими — дано в „Старом барине“ Пальма. Все эти пьесы, помимо интересовавших автора и зрителя проблем, демонстрировали длинный ряд современных образов, постепенно составивших постоянные амплуа — маски новой драмы. К восьмидесятым годам возрастает число пьес из светской и полусветской жизни, основанных зачастую на переделках французских оригиналов применительно к бытописанию заманчивой, сомнительной роскоши. Таковы „Мертвая петля“ А. Потехина и знаменитый „Ветерок“ (под таким заглавием играли на русской сцене „Фру-Фру“).

Нет нужды продолжать длинный ряд пьес. Уже перечисленные драмы и комедии достаточно исчерпывающе указывают на самые существенные вопросы, включенные в драматургию. Вместе с ростом этих тем и пьес закреплялся и круг сценических образов, типичных для эпохи — и одновременно круг сценических положений. Оттого постепенно становится все более привычными образы видного бюрократа-взяточника, горемыки-чиновника, честной и благородной женщины, фигурировавшей то в виде жертвы неравного брака по расчету, то в виде обманутой, соблазненной девушки, дикаря-купчика или помещика, попадающего в лапы хищницы, образ самой хищницы — нового типа женщины, родившегося в результате денежного ажиотажа, раззорявшегося мелкопоместного дворянина, великосветского жуира, принужденного силой денежных соображений на выгодную женитьбу, типы благородного, страдающего отца и такой же благородной матери, нигилистки и нигилиста, скоро исчезнувших и не получивших подробного закрепления. Все эти образы в различных сочетаниях, видоизменениях и с несущественными дополнениями и вариациями составили карусель действующих лиц репертуара шестидесятых-семидесятых годов.

Эта карусель двигалась и жила по несложным законам. Проблемы, которые были глубоки, сильны и страстны в литературе и публицистике, бледнели и выветривались с их появлением на сцене. Происходила вульгаризация идей и упрощение образов. Вся текущая жизнь препарировалась и показывалась под непоколебимым углом зрения буржуазной морали. Происходила критика существующих обычаев и взаимоотношений не со стороны их социальной несправедливости, а со стороны чрезвычайно ограниченных и относительных моральных норм. Личные качества стали определяющим началом при суждении об общественных явлениях. Если и подвергалось критике отмененное крепостное право, то и эта критика производилась на тех же основах „в агитационную защиту" великих реформ. Снимая проблему классовой борьбы, театр призывал к добру и личному совершенствованию. Выступая против взяточничества, он видел его причину в дурных представителях власти, которая сама по себе священна. Проливая слезы над униженными и оскорбленными обитателями подвалов и ночлежек, над брошенными сиротами, над соблазненными девушками, — он причину этих несчастий видел в моральных недостатках авантюристов, эксплоатировавших нищих, и преступников, обманывающих женщин.

В самом деле, в этом пестром и таком разнообразном, по затронутым темам, репертуаре жила, однако, совершенно явная основная тенденция. Потехин был сценическим вульгаризатором идей народничества.

Он влагал в свои жанровые описания крестьянского быта призыв к исконным началам крестьянской жизни, проповедуя идиллическое сотрудничество помещиков и крестьян.

Вся линия крестьянских пьес, перу каких бы авторов они ни принадлежали, всем арсеналом сценических положений доказывает, что реформы и освобождение крестьян дали достаточные основания для благодетельной и свободной жизни русских пейзан. Дело оставалось за немногим — за личным совершенствованием помещиков и за перевоспитанием недобрых дворян.

Театр подменял идею народничества, благотворительностью. Целая серия пьес, посвященных обличению взяточничества, заключала в себе внутреннюю апологию реформированного суда, который под сенью закона блюдет спо-

койствие общества и грозит всем нарушителям вновь установленных правил.

Нападая на преступных бюрократов и промышленников, драматургия Александринского театра нравоучительно указывала те рамки, в которых предписывали им держаться нормы закона. Воздаяние справедливого суда за совершенное преступление проповедывалось, как единственный выход из социальных противоречий. Касаясь бытовых и социальных конфликтов, репертуар Александринского театра разрешал их в плане узко личном. Известная пьеса Шиллера об ошибках молодости приводила зрителя к выводу о том, что спасение бедных девушек не в том, чтобы итти на содержание к богатому старику, а в честном труде, который легко устраняет социальные конфликты и классовое неравенство. Даже обличения сомнительной роскоши в ряде пьес совершались во имя того, чтобы сделать эту роскошь менее соблазнительной для неимущих.

Н. И. Арди
В театре с 1872—1890 г.

Оттого пьесы нападали со всей резкостью на все новые формы бытовых отношений, подвергая, например, осмеянию и уничтожению формы внебрачного сожительства.

Основное противоположение „бедных“ и „богатых“ шло по нравоучительной проповеди трудолюбия, которое считалось естественной принадлежностью и привилегией низших классов, обеспечивающей им право на существование и жизнь. Но чем ближе театр пытался подходить к фактической полемике с проповедью радикальной интеллигенции, тем очевиднее становилось его незнакомство с этой областью

жизни. В „Старом барине" Пальм неуклюже пытался изобразить попытки организации артели при благословении добродетельного и уходящего старого дворянина и при сопротивлении преступного бюрократа — такими сантиментальными путями разрешался общественно-экономический вопрос. Даже современная критика должна была признать плохое знакомство автора с тем кругом радикальной интеллигенции, который театр порою старался изображать. Ни положительные образы добродетельных артельных работников, ни отрицательные фигуры нигилистов и нигилисток не имели у авторов твердой социальной и психологической опоры. Дело дошло до того, что в одной из немногих, посвященных этому вопросу, пьес проповедь нигилизма была вложена в уста аристократов. Выдуманные и сочиненные полемические образы приходили в этих случаях на сцену. К этому присоединилась, конечно, и полная невозможность показать правдиво образы разночинной интеллигенции, ее противоречия и бурную революционную мысль в рамках упрощенной публицистической драмы, приспособленной для иных целей и иных образов. Оттого репертуар Александринского театра только изредка касался этих тем.

Театр полагал, что жизнь и взаимоотношения классов установлены раз навсегда, и всякий выход из своего класса ведет к гибели. Он проповедывал необходимость разделять участь своей социальной среды, не пытаться ломать установленные рамки, бросать предназначенное место и только через спокойную жизнь он указывал путь к счастью.

Бунт против жизни несет гибель. И так гибли героические девушки, верившие словам своих богатых соблазнителей, и так же гибли наивные купчики, соблазненные красотой и блеском дворянских невест.

То пародийно, как в комедиях и водевилях, то трагедийно — всеми доступными средствами и приемами театр боролся против идей, которые могли бы поколебать мнимое классовое равновесие.

Такова была философия театра, выдвинутая им с полемической направленностью против всех попыток расшатать государственное здание.

С этой философией была связана мораль личного совершенствования, своеобразно искривленное выражение той идеи личности, которая выдвигалась в литературе. Народничеству противуполагалась сладенькая идея идиллического сотрудни-

чества помещиков и крестьян. Драматурги опошляли идеи современности, и они неслись со сцены обезвреженные, приспособленные, лишенные какой-либо остроты и подчиненные основной философии театра. И потому театр своими хитрыми путями протестовал против всякой идеи бунта даже в плоскости личной. Выростала идея гармонического среднего человека, выростала идея буржуа. Он, этот буржуа, смотрел с умилительной нежностью на бедняков, он страдал страданьем разделенных душ, он живописал похождения влюбленных. Отсюда в большинстве назидательная поучительность, которая делала спектакли явно тенденциозными, а образы в известном смысле стилизованными.

Но помимо Потехиных, Чернышевых и Пальмов—ставились пьесы Островского и Сухово-Кобылина, Тургенева и Писемского, отнюдь не столь упрощенные и вскрывавшие новые стороны жизни.

Но не они были вождями драматургии и не они делали лицо сезона. В этом смысле интересно, какие именно пьесы классиков имели успех и их соотношение по числу представлений с другими пьесами. В первых рядах из пьес Островского стоят: „Гроза“, „Бедность не порок“ и „Воспитанница“. Но приблизительно столько же спектаклей, как „Бедность не порок“, выдержали „Жених из долгового отделения“, „Птички певчие“ и „Беда от нежного сердца“. „Воспитанница“ уступает своим успехом „Петербургским когтям“, „Орфею в аду“ и „Азу и Ферту“. „Доходное место“ имело успех меньший не только, чем „Женитьба Бальзаминова“, но и чем „Виц-мундир“, „Гувернер“, „Злоба дня“, „Вспышка у домашнего очага“ и „Лев Гурыч Синичкин“. Если „Свадьба Кречинского“, благодаря блестящему, подлинно французскому комедийному мастерству ее построения и портретности образа главного героя, и выдержала 100 спектаклей, то „Дело“ и „Смерть Тарелкина“ были запрещены цензурой, одновременно вызывая резкий протест большинства современной критики против новой формальной техники пьесы, передававшей несправедливость суда и участка в преувеличенно-сгущенных красках. Три пьесы Тургенева в общей сложности выдержали 36 спектаклей. Но и та высокая культура письма и слова, которые делали пьесы Тургенева исключительными явлениями, при их внешней несценичности, оказалась слишком трудно преодолимой задачей для косного мастерства Александринского театра.

Бытовая драма играла на Александринской сцене меньшую роль, чем публицистическая. Александринский театр более тянуло к образцам французской комедии, чем к драматургам типа Островского. Творчество Островского, так яростно в свое время разделявшее западников и славянофилов, обращалось к зрителям Александринского театра не этими своими сторонами. Если в своих спорах западники и славянофилы черпали свои доводы в защиту своих позиций из тех или иных произведений Островского, то они часто не замечали того нового философского и политического смысла, который несло с собой мастерство этого замечательного и житейски мудрого драматурга. Философия подчинения быту, как бы резко ни были охарактеризованы отдельные его отрицательные стороны, свойственна Островскому. Он не закрывал глаза на неустройство жизни и видел ее несправедливость, но он не верил ни в какие ее окончательные реформы и возможности радикального ее изменения. Оттого его произведения, полные глубочайшей наблюдательности и тонкого умения видеть людей, так безотрадны и противоречивы в их философском смысле. Художник, заблудившийся в классовых противоречиях, не мог их разрешить, всякий разрыв с установленным бытом оказывался для его героев трагедией, — волки, лесные обитатели поместий и хищные кулаки неизбежно правят миром. Речь может итти лишь о том, что на смену дряхлеющим хищникам приходят хищники молодые. Его бегство от

ИМПЕРАТОРСКІЕ СПБ. ТЕАТРЫ.

18 79

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ Среду, 17-го Января

БЕНЕФИСЪ Г-ЖИ САВИНОЙ.

Въ первый разъ:

МѢСЯЦЪ ВЪ ДЕРЕВНѢ.

Комедія въ пяти дѣйствіяхъ, соч. И. Тургенева

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Арсеній Сергѣичъ Исаевъ, богатый помѣщикъ . . . . . Г-нъ Сазоновъ.
Наталья Петровна, жена его. . . . . Г-жа Абаринова.
Коля, сынъ ихъ . . . . . Б-кн Оедуловъ.
Вѣрочка, воспитанница . . . . . Г-жа Савина.
Анна Семеновна Исаева, мать Исаева . Г-жа Сабурова.
Лизавета Богдановна, помѣщица . . . . Г-жа Стрѣльская.
Шаафъ, нѣмецъ, гувернеръ . . . . . Г-нъ Оедоровъ.
Михаилъ Александровичъ Ракитинъ, другъ дома . . . . . Г-нъ Полонскій.
Алексѣй Николаевичъ Бѣлоевъ, студентъ, ученикъ Scola . . . . . Г-нъ Потѣхинъ.
Авдотья Ивановна Большинцова, сосѣдка . Г-жа Варламовъ.
Игнатій Ильичъ Шпигельскій, докторъ . . Г-нъ Новиковъ.
Матвѣй, слуга . . . . . Г-нъ Васильевъ.
Катя, служанка . . . . . Г-жа Стрекалова.

Дѣйствіе происходитъ въ имѣніи Исаевыхъ, въ началѣ сорокового годовъ. Между 1 и 2, 3 и 4, 4 и 5 дѣйствіями проходитъ по дню.

Въ первый разъ:

ДОБРЫЙ БАРИНЪ.

Шутка въ одномъ дѣйствіи А. Н. Островскаго. (Содержаніе вымышленное.)

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Иванъ Ивановичъ Пыровъ, богатый баринъ, вдовецъ . . . . . Г-нъ Бурдинъ
Василій Николаевичъ Лютовъ, молодой человѣкъ . . . . . Г-нъ Сазоновъ.
Дуняша, дворовая у Пырова . . . . . Г-жа Савина.

Дѣйствіе происходитъ въ Москвѣ.

Дивертиссементъ.

Г-нъ Полонскій—прочтетъ стихотвореніе
Г-жа Кронебергъ—исполнитъ русскій романсъ.
Г-нъ Горбуновъ—прочтетъ сцены изъ народнаго быта, соч. имъ-же.

Порядокъ спектакля: 1) Мѣсяцъ въ деревнѣ. 2) Добрый баринъ 3) Дивертиссементъ.

Начало въ 7 часовъ.

Билеты можно получить въ кассѣ Александринскаго театра.

Въ тип. Импер. Спб театровъ (Дворцовая Конюш.), Возн. пр., № 22.

Афиша первого представления пьесы „Месяц в деревне“ И. С. Тургенева

жизни в житейскую мудрость, в выдуманное счастье и в подчиненность случаю — было результатом того, что Островский не осознал внутренно тех действенных законов, которые правят

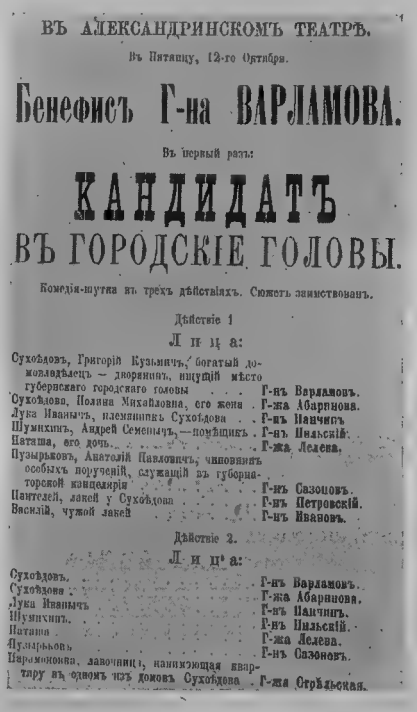
М. Г. Савина — Верочка
„Месяц в деревне"

общественной жизнью. Он взглянул на современное ему общество глубже, сильнее, и безотраднее, чем глядели его современники-драматурги, но, увидев всю горечь и внутреннюю гнилостность этого общества, не найдя положительных идеалов,

принял на веру устойчивость быта и увидел спасение в крепкой житейской мудрости. Для него внутренне были ясны бури чувств, бунт мысли, протест против социальной несправедливости, но для него были безнадежны попытки изменения общества, и потому он призывал принять жизнь как она есть, подчиняясь быту и принимая его. Именно этой своей стороной и был близок Островский Александринскому театру. Оттого так невнимательно и поверхностно относился этот театр к великому драматургу, подстригая его под одну скобку с другими современниками. В особенности ясно сказывалось это поверхностное отношение в моменты петербургских гастролей московских актеров Прова Садовского и Шумского, воспринимавших Островского с противоположной стороны, вместе с Островским вглядывавшихся в жизнь, искавших и не находивших ответа на мучительные вопросы быта. Они глядели в образы Островского, вскрывали противоречивую, мучительную и тягучую жизнь, и их мастерство отводило на задний план ту утешительную мораль счастья и удачи, которую так соблазнительно рассказывал Островский со сцены и со страниц своих многочисленных и пестрых произведений. Дело было не только в незнакомстве Александринского театра с московским купеческим бытом. В Александринском театре именно эта мораль легко укладывалась в выработанную театром философию жизни. Именно эта сторона Островского была созвучна Дьяченкам, Потехиным и Пальмам. Не Островский влиял на исполнение актеров в пьесах Дьяченко, а напротив, пьесы Дьяченко указывали Александринцам, как играть Островского. Оттого в большинстве они проходили мимо самых существенных качеств Островского. И если Александринцы находили путь к жанровым сценам при изображении чиновников, то они были беспомощны при разрешении тяжелых дней и темного царства. Только отдельные немногие актеры, подобно Васильеву, внезапно прорывались к Островскому, к его глубине. Но они были только исключением из общего правила.

Актеры Александринского театра получили иное воспитание и росли в ином окружении, чем Московский Малый театр. Об этом подробнее будем говорить ниже. Однако, несомненно, что отсутствие Щепкинского синтезирующего ума было во многих отношениях гибельно для Александринской труппы. Мелодрама, оперетта — последняя совсем отсутствовала в Московском театре — помогали ей формулировать свое художественное миросозерца-

ние. Традиция французских пьес была для нее ближе и понятнее русской реалистической традиции. Для господствующей драматургии шестидесятых-семидесятых годов характерны — резкое преобладание формально понятой сценичности и преувеличение роли сценического положения в ущерб развитию событий и характеров. Этим и соблазнялись актеры Александринского театра. Мы сказали бы, что события в пьесе были лишены их диалектического, даже в идеалистическом смысле, развития. Внешние характерные черты не слеплялись в живое единство, а соединялись в условный сценический образ, показанный в ряде механически скрепленных положений. Оттого развертывание образов Островского было неподвластно актерам Александринского театра. Они искали выхода и видели сценическое мастерство во внешней характерности и типичности. Сюда влекли и толкали их те сотни пьес, которые упрощенно решали жизненные вопросы и в своей, откровенно-публицистической форме и в своем бытовом наряде еще долго не отказывались ни от подлогов, поджогов и убийств — наследия старой мелодрамы, ни от умилительной чувствительности, ни от, с внешней ловкостью, завязанной интриги.



ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ Пятницу, 12-го Октября.

Бенефисъ Г-на ВАРЛАМОВА.

Въ первый разъ:

КАНДИДАТЪ ВЪ ГОРОДСКІЕ ГОЛОВЫ.

Комедія-шутка въ трехъ дѣйствіяхъ. Сюжетъ заимствованъ.

Дѣйствіе 1

Лица:

Сухобдовъ, Григорій Кузьмичъ, богатый домовладѣлецъ — дворянинъ, ищущій мѣсто губернскаго городскаго головы	Г-нъ Варламовъ.
Сухобдова, Полина Михайловна, его жена	Г-жа Абаринова.
Лука Иванычъ, племянникъ Сухобдова	Г-нъ Панчинъ.
Шумихинъ, Андрей Семенычъ, — помѣщикъ	Г-нъ Пильскій.
Наташа, его дочь	Г-жа Лелева.
Пузырьковъ, Анатолій Павловичъ, чиновникъ особыхъ порученій, служащій въ губернаторской канцеляріи	Г-нъ Сазоновъ.
Памфилій, лакей у Сухобдова	Г-нъ Петровскій.
Василій, чужой лакей	Г-нъ Ивановъ.

Дѣйствіе 2.

Лица:

Сухобдовъ	Г-нъ Варламовъ.
Сухобдова	Г-жа Абаринова.
Лука Иванычъ	Г-нъ Панчинъ.
Шумихинъ	Г-нъ Пильскій.
Наташа	Г-жа Лелева.
Пузырьковъ	Г-нъ Сазоновъ.
Перемоклова, завочница, нанимающая квартиру въ одномъ изъ домовъ Сухобдова	Г-жа Стрѣльская.

Афиша первого бенефиса К. А. Варламова 1879 г.

Потому устанавливая господство бытовой и публицистической драмы, мы должны одновременно установить, что оно сопровождалось приспособлением и использованием для ее нужд старых форм и жанров. Новая форма возникала не только как

противовес старому театру, но и подчиняла себе те элементы воздействия на зрителя, которые продолжали волновать публику Александринского театра. Порою эти подновленные стороны воскресали откровенно, порою они исчезали и делались незаметными за богатством жизненных наблюдений. Оттого для Александринского театра ведущую роль играли водевилисты: Потехин, Пальм, Дьяченко. Они знали сцену и дарили актерам выигрышные роли, которые их восхищали. Оттого героем этой эпохи в Александринском театре был не рано умерший Мартынов, а Василий Васильевич Самойлов, десятки лет несший звание премьера театра, и оттого осталось одиноким большое дарование продолжателя Мартынова — Павла Васильева.

VI

Итак, актерское искусство переживало в эту эпоху сложную эволюцию, ликвидируя и приспособляя остатки романтизма, и через эпоху распада, переходя к новым формам игры. Ансамбль, поколебленный уже к началу пятидесятых годов, окончательно распадается к шестидесятым. В 1853 году умирает Каратыгин в 58—59 г. покидает труппу Надежда Самойлова, в сезон 60—61 г. умирает Мартынов, в 61—62 г. — Максимов и оставляет сцену Орлова. Уже ранее поредевшая труппа теряет своих ярчайших представителей. Престарелый Сосницкий хотя и продолжает выступать на сцене, не может более ни по физическим данным, ни по своей творческой утомленности нести на себе репертуар. Помимо того, он со своей умирающей манерой игры казался уже чуждым в разностильном обществе Александринского театра. Традиции романтического театра продолжали представлять в театре отнюдь не самые блестящие их выразители, но или второстепенные актеры, как Каратыгин 2-й и Григорьев 1-й, или же явные эпигоны, как Леонидов и Нильский. Только один Самойлов остался от прежнего состава труппы в полном цвете сил. Замена уходящих актеров повела к поискам новых. Многие из них мелькали быстрыми падучими звездами — так мелькнула замечательная исполнительница Катерины в „Грозе"—Фанни Снеткова 3-я, молоденькая Брошель, Шуберт, Лядова и многие другие. Такие мимолетные пребывания в труппе не могли, конечно, способствовать ее единству. По существу труппа не имела сплоченного ведущего ядра. Во главе ее стояли два противоположных, резко отличных друг от друга актера, всем своим творчеством демонстрируя ту переходную эпоху, которую пере-

живал Александринский театр—Василий Самойлов и Павел Васильев. Вокруг них группировались Сазонов, Бурдин, Нильский, Монахов, Зубов, Горбунов, Степанов, составлявшие в труппе наиболее используемых актеров. В женском составе первое место занимала Струйская, продолжали играть Левкеева, Линская и Жулева, выдвинулась Читау. В 74—75 году наступает новый перелом. Уходят Самойлов и Васильев. В 77-м г. умирает Монахов. В 78-м—Каратыгин 2-й. И одновременно появляются яркие дарования Савиной, Н. Васильевой, Дюжиковой, Абариновой, Варламова, Петипа, Киселевского, Горева, Давыдова, Градова-Соколова, выдвигается ранее остававшаяся в тени Стрельская — возникает та труппа, которой было суждено в 80-х и 90-х годах возродить мастерство Александринского театра.

К. А. Варламов — Городничий „Ревизор" Н. В. Гоголя

Нет случайности в том, что в труппе 70-х годов нечеткость стилей связана с бледностью дарований. Театр был исторически поставлен в необходимость порвать с аристократически-придворным искусством. Он не мог одновременно резко порвать с влиянием этого искусства, неся в себе противоречивые сочетания различных классовых групп. И только по мере, все более четкого своего оформления как театра буржуазного (мы знаем, что верхушки дворянства и аристократия избрали себе оперу, балет и французский театр), как театра чиновничества и средней буржуазии — он начинает оформлять единую школу игры. Отмена монополии казенных театров способствовала этому процессу. Эта отмена привела к созданию ряда театров, обслуживавших менее культурную часть средней и мелкой бур-

жуазии, сосредоточив в Александринском театре ее более культурные слои.

Вырождение приемов игры романтического периода сопровождается накоплением жанровых черт и проникновением бытовых наблюдений. Однако, эти наблюдения еще не фиксируются в глубокий, законченный образ. Сумма приемов игры еще во многом заимствуется от прежних десятилетий. Такие актеры, как Бурдин и Нильский, строят всю свою игру на неудачном и грубоватом приспособлении старых приемов к новому материалу.

Психологическое проникновение, которое установил Мартынов, не нашло нужного развития на сцене.

Его прямой продолжатель Павел Васильев оставался гостем на сцене, не сливаясь с труппой и занимая в ней положение одиночки.

В актерском творчестве господствует поверхностный подход к современным явлениям жизни, невнимание к глубочайшим социальным и психологическим сдвигам, внешний жанризм в сочетании с привычной эффектной сценичностью. Актеры фиксируют внешние черты явлений, не пытаясь проникнуть в суть и глубину явлений. Понятая в примитивном смысле сценичность делает игру Александринских актеров чрезвычайно внешней. Они продолжают играть сумму сценических положений. В своем стремлении использовать их эффектность до конца, они приходят к сценическому напору, к театральной преувеличенности, зачастую подменяя жизненный образ образом условно-театральным.

Нам уже много раз приходилось указывать на невыгоду сравнения игры Московских актеров с Александринцами во время их Петербургских гастролей.

Лишенная преобладающего влияния придворного театра, осознавшая ряд законов сценического мастерства через Щепкина, тесно работавшая с Островским — труппа Малого театра была более монолитна и лишена противоречивых влияний, которые испытывала труппа Александринского театра.

Суворин резко протестовал против отсутствия какого либо влияния режиссера на спектакль. Если режиссер в то время не мог быть организатором спектакля, он мог быть учителем сцены и оформителем представления. Суворин так оценивает работу Яблочкина, очень посредственного актера, воспитанника Театрального училища, в течение многих лет ставив-

шего спектакли в Александринском театре и вместе с Федоровым представлявшего его лицо:

„От него никто многого не ожидал и он сделал действительно мало. Единственное улучшение, бросившееся всем в глаза, — это лучшая меблировка комнат на сцене. Аристократические гостинные, если таковые требовались пьесой, украсились деревьями, цветами и золотой мебелью. Но декоративная часть других пьес, где не требовалось золотой мебели, осталась в прежнем виде и в „Грозе", например, как прежде, небо было рваное, наскоро зашитое театральной швеей, так и доселе оно рваное. Но небо — неважная вещь, и от режиссера зависит мало. Господин Яблочкин не создал именно того, что лежало на прямой его обязанности, не создал ансамбля и не подвинул вперед ни одного актера. Кто плох был прежде, тот и теперь так же плох, а иногда еще плоше стал. Кто прежде был хорош, тот хорош и теперь. Господин Яблочкин не обучил своих актеров и внешнему обращению, и когда смотришь на Александринской сцене пьесу из образованного и развитого быта, то невольно чувствуешь себя в лакейской. Изящные франты запускают обе руки в карман и походят на официантов. Гвардейские офицеры напоминают святочных ряженых, графини и великосветские дамы — горничных. Никто не умеет ни ступить, ни сесть, ни откланяться. Исключение остается за двумя-тремя актерами из всей труппы, которые ничем господину режиссеру обязаны быть не могут. То же отсутствие дельного и полезного совета замечается в гримировке артистов. Кто сам мастер — тот и остается мастером. Кто неопытен и склонен понимать, например, комизм в коротких панталонах и во фраке, сшитом из разноцветных материй, — тот так своим вкусом и руководится. Артисты второстепенные и третьестепенные остаются без всякого руководства и заботятся не о том, чтобы соответствовать своему положению в пьесе, а о том, чтобы отличиться. Это старание отличиться можно даже заметить в тех несчастных, которые докладывают о том, что карета подана. Всякий видимо хочет показать, что он вовсе не то, что он изображает, что он не лакей, не конюх, не мужик, а артист императорских театров, что лакея, конюха или мужика он только представляет по приказанию начальства. Все это мелочи, конечно, но на сцене мелочи имеют огромное значение, ибо из них-то образуется то, что называется ансамблем. Верно указать каждому его место в пьесе, сообразить

целое, уничтожить и сгладить неровности — все это лежит на режиссере труппы. Труппа — это оркестр, режиссер — ее капельмейстер. У хорошего капельмейстера и плохая скрипка не будет фальшивить, и контрабасу он не даст занять место первой скрипки. То же должно разуметь и о хорошем режиссере, каковому понятию господин Яблочкин мало удовлетворяет. Он очевидно сам еще нуждается в науке и не по его силам создать гармонию в расстроенном хоре. Я, однако, должен отдать справедливость господину Яблочкину относительно постановки оперетты. Тут он выказал себя гораздо сильнее и, так сказать, налег на это дело с усердием. Эти оперетки одно время совсем заполонили сцену, и все, даже совсем безголосые актеры Александринского театра запели, и пустились в пляс. Оперетки шли весьма изрядно, может быть, впрочем не столько благодаря умению господина Яблочкина ставить их, сколько оркестру, который направлял артистов и группировал их. В постановке же танцев, конечно, участвовал балетмейстер. Разделив таким образом труд свой, господин Яблочкин выказал некоторые режиссерские способности".

При таком способе режиссуры и управления театром немудрено, что молодые и способные актеры при всем живом их даровании подпадали под влияние господствующего и угнетающего стиля и быстро заменяли свое живое творчество набором сценических трафаретов. Потому только два-три актера и поднимались над общим уровнем театра, сохраняя свои индивидуальные качества и находя некоторое завершенное выражение своего мастерства. Наиболее характерным актером для этой эпохи являлся В. В. Самойлов.

Самойлов потому так много значил для развития Александринского театра, что он неожиданно, но мастерски соединил элементы дворянского театра с явно выраженным стремлением к внешней типичности и жанризму. Это был актер великолепного внешнего мастерства и отличной наблюдательности. У него был зоркий глаз и почти преувеличенный интерес ко внешним событиям. При всем даре наблюдений он одновременно резко сохранял свое миросозерцание. Это было миросозерцание и мироощущение дворянского общества. Самойлов смотрел на мир сверху — критика отмечает, что Самойлов как бы сам смеялся над личностью, которую изображал, как бы вносил в нее свое собственное воззрение, старался представить ее комичной. Наблюдатель — он умел идеализировать барство

и аристократию, он умел подметить смешные стороны буржуазии и характерные черты различных национальностей. Не было актера более блистательного на мастерство акцента и на внешнюю живописность. Для него писались многочисленные водевили с переодеваниями, где он исполнял одновременно несколько ролей, резко различных по своей внешней характерности. Он умел находить, резко выражающий данный образ, грим и отливать свои наблюдения в великолепную внешнюю рамку. Его искусство грима было поразительно, и современники всегда отмечают то разнообразие, с которым он выполнял свои многочисленные роли. Его исторические портреты были превосходны — таков был Рикак Иоанн Грозный и Шейлок, он переводил в разряд характерных образов. В плоскости жанра он был великим мастером. Тем не менее он вынес из театра сороковых годов любовь к театральным эффектам. Он строил мизансцены в расчете на их неожиданность. В Иоанне Грозном, в одной картине он бросал топор через всю сцену, а в другой — держал церковный подсвечник со свечой — одна часть его лица ярко освещается, другая остается в тени и вся фигура наклоняется в сторону Годунова в положении внимания, Он был мастером сценического рисунка. Он не столько лепил образ, сколько шелье, сыгранный в нескольких пьесах в различных видах. Его имя входит в историю русского театра как одного из самых блестящих характерных актеров. Небольшого роста — он не был предназначен для ролей трагических. Он не имел для них ни большого темперамента, ни философски обобщающего круга мыслей. Потому даже такие роли,

П. С. Федоров — начальник репертуарной части с 1854 по 1879 г. Одна из наиболее реакционных фигур в театре того времени

вычерчивал его. Его внимание было обращено не столько на развитие внутреннего характера, сколько на типичные внешние черты.

Но не в пример прочим актерам, он отливал свои наблюдения в строго законченные формы. Вместе с выполнением своих задач он постепенно становился все более ненужным; — он ушел со сцены после своего 40-летнего юбилея, еще с полной силой и возможностью играть. Но его мастерство должно было уступить натиску новых актеров, шедших из провинции.

Вокруг этого центрального актера группировались актеры, пришедшие с ним из той же эпохи, но лишенные новизны и свежести. Таким было творчество 70-ти летнего угасающего Сосницкого. Он еще появлялся на сцене, даже в новых ролях. Но его исполнение было не столько живым созданием образов, сколько демонстрацией великолепной и мастерской читки. Чтение монолога Репетилова было отлично по своей технической выразительности. Живой музейный экспонат, обладатель великолепной, законченной техники — Сосницкий был прямо противоположен тем эклектикам, которые составляли подавляющее большинство труппы театра. Если Сосницкий хранил лучшие предания театра, то Леонидов — заместитель Каратыгина — доносил до зрителя только его форму вне живого содержания и вне его мастерства, только несколько смягчая и приглушая особенности игры сороковых годов. Он обладал всеми внешними качествами, необходимыми для трагика. В его распоряжении был звучный голос и величественность движений. Но он смотрел на роль как на соединение эффектных сценических положений. Он шел в ней от монолога к монологу, от выкрика к выкрику. Бледный слепок великого трагика, несмотря на то, что он прекрасно сознавал ограниченность своего дарования и потому пытался смягчать приемы игры, — он все же казался на сцене большим анахронизмом, чем Сосницкий, который пережил ранний классицизм Озерова и первые успехи Грибоедова и Гоголя. Леонидов не рос с этим движением. Он как послушный ученик только воспринимал выработанные приемы. Он не привносил в них ничего своего. Его легко можно было бы представить в театре сороковых годов, если бы он не был для той эпохи слишком тусклым. Через 20 лет своей деятельности он был исчерпан до конца. Каратыгин 2-й и Григорьев 1-й были ближе к Сосницкому, чем к нему. Второсте-

пенные актеры — они были не просто подражателями, а участниками в создании стиля эпохи. Они сохранялись более крепко, чем Леонидов. Он воспринимал традицию как раз и навсегда установленную, — они воспринимали ее в ее живом становлении и развитии. Потому их мастерство было более законченно, чем игра Леонидова.

Поэтому и второй заметный актер предшествующей эпохи — Максимов, современник Леонидова, исполнитель нового нарождающегося и все развивающегося амплуа любовников, — был менее анахроничен, чем Леонидов. Правда, его захватил только отрезок рассматриваемого времени. Его не коснулось вторжение публицистической драмы, которое неожиданно для самого себя должен был пережить Леонидов. Самое амплуа и свойства таланта Максимова были более гибкими. Он играл мелодрамы и комедии Скриба, он уже прикоснулся к салонной комедии, и его любовники были наполовину созданием буржуазного театра. Поэтому он мог с большим успехом чем Леонидов приспособиться к новым требованиям. Внутренно несложный, часто играя на внешних данных — он легко находил нужный тон для мелодрамы и легкость для комедии. На салонной комедии и на исполнителях этих ролей можно видеть, как эти пьесы и методы их исполнения составляют мост перехода от комедии классической к комедии буржуазной. Самойлов великолепно уловил этот переход. Его же демонстрировал Максимов. Именно мастерством показа тепличных чувств была сильна Надежда Самойлова, покинувшая сцену в 59-м году и так и не нашедшая себе преемниц вплоть до того времени, когда театр вылился в новый стиль. Заменившая ее Струйская — премьерша труппы за отчетное 25-ти летие — не могла вполне уловить эту традицию. Ее сила была в чувствительности и подчеркнутости трогательных положений. Для ее приемов игры были характерны частые обмороки, бесконечная слезливость в изображении невинных и обманутых девушек. Этим объяснялся ее успех и долгое пребывание в качестве исполнительницы первых ролей, хотя Струйская и не имела для этого больших данных. С предельной добросовестностью, до конца используя свои небогатые внутренние данные, играя роль за ролью — она вела в театре репертуар героинь, порою включая в него и инженю. Лишенная яркости — она умело отделывала свои роли, уступив место лишь пришедшей в 70-х годах Савиной. Актрисы, которые могли с ней соперничать и затмить ее,

быстро уходили со сцены. Те же роли играла Брошель, которая принесла с собою на сцену свежесть и наивность инженю, но через два-три года покинула сцену.

На таких пьесах воспитывались Монахов, Сазонов и Нильский. Для первых двух их участие в драме соединялось с опереточными спектаклями. Оба эти актера служат лучшей иллюстрацией того, как часто Александринский театр искривлял и портил несомненные молодые дарования. Монахов в дни своих первых дебютов увлекал свежестью подхода к образу и отсутствием наигранных штампов. Но вскоре частые выступления в оперетте и необходимость играть большое количество самых разнообразных ролей наложили печать неизгладимого трафарета и на этих актеров. Особенности условной, отнюдь далеко не реалистической манеры игры были им свойственны и в драме и в оперетте. Они чаще заменяли живой образ театральным, чем обнаруживали действительное знание жизни. Воспитанные под влиянием Дьяченко и Крылова, — они подменяли психологический рисунок театральным амплуа. Но это амплуа они выполняли с той наигранной и фальшивой легкостью, которая так характерна для опытных актеров уверенного диалога и такого же уверенного владения всем арсеналом штампованных приемов, неизменно действующих на зрителя. Хотя оба и выступали в Чацком, они не были чистыми любовниками и в этом смысле не заменили Максимова (Подлинной заменой Максимова оказался вступивший в труппу гораздо позднее Мариус Петипа). Сазонов был немного лиричнее, Монахов с налетом яркого комизма и такой же характерности. Сазонов представлял уклон в область простака, Монахов — в образ комика.

Наиболее же яркими выразителями театрального безвременья были актеры типа Нильского, Бурдина, Зубова, представлявших искривленное сочетание прежней манеры с новым материалом. Они приспособляли эти старые, почти нетронутые приемы к новому содержанию. Нильский претендовал на героев-любовников. Он сохранял на сцене всю холодную и великолепную торжественность мелодрамы, но со всей решительностью переносил ее в репертуар Островского и бытовой драмы. Он ни в коей мере не понимал различия жанров и несоединимое противоречие пытался победить большим сценическим напором и взрывом страстей. Но страсти были выдуманы, но напор был от темперамента, а не от существа образа. Современная кри-

тика упрекала его в позерстве. Он был прямолинеен в толковании ролей и подчеркнут в деталях. В русских трагедиях и французских мелодрамах, в салонных водевилях, в крестьянских пьесах он прибегал к рутинным преданиям сцены, к переливам звуков, к декламации, к стремлению увлечь зрителя внешними общепринятыми средствами вне внутренней характеристики образа. И только в узкой области фатов и простаков Нильский добивался убедительных результатов, так как применяемые им приемы здесь сливались с самим внутренним качеством образа. Потому то все эти актеры оставались ниже Самойлова. Условные бытовые драмы перерастали все же своей глубиной салонность комедий. Они требовали более резкого разрыва с классической традицией. Порою казалось, что этот разрыв уже намечался. Он шел по линии подчинения приема образу и все более углубленного понимания характеров. Казалось, что Фанни Сметкова — первая исполнительница Катерины — этого достигла тою простотой и глубиной, которых потом долго не могли достигнуть последующие исполнительницы Катерины. Было это и в Мартынове. Полностью осуществлялось же во время гастролей москвичей — Шумского, Садовского, Федотовой. Их спектакли были всегда и уроками для молодых актеров и упреками всему составу Александринского театра.

М. М. Петипа с 1874 — 1886 г.

Как мы видели, актеров, близких Островскому, Петербургская сцена почти не знала. Среди актрис линию внешней, а затем внутренней характерности стали сперва находить не молодые актрисы, а исполнительницы комических старух

и пожилых ролей. Левкеева, Линская, Жулева, еще сохраняя водевильные традиции, еще применяя порою некоторые преувеличения, уже стали, однако, передавать на сцене ранее неизвестную театру густоту быта. И только один Павел Васильев продолжил традицию Мартынова. Он был лишен законченного мастерства Мартынова, он был лишен его чувства формы, он не мог примириться с традиционными канонами, но в своих поисках новых приемов шел ощупью и инстинктивно. В Александринском театре он был явно не ко двору, и какие бы успехи он ни испытывал у зрителя — он все равно оставался белой вороной в обрисованной нами среде Александринских актеров.

Неустойчивый и болезненно ощущающий противоречия быта — он с трудом умещался в бюрократические рамки театра. Он не напрасно и не случайно несколько раз покидал казенную сцену в поисках более свободного творчества. Однако, отвергая старые приемы, он не учился ничему новому. Он не умел читать стихи и в то же время, конечно, ему и не нужно было усваивать декламацию Нильского и Леонидова. По существу он расчитывал только на мощь своего таланта и на богатство жизненных наблюдений. Если Нильский и Леонидов прятались за арсенал заученных театральных эффектов, то Васильев, рассказывая со сцены свою горькую автобиографию, по существу был провозвестником нового амплуа трагических неврастенников. Он был глубоко противоположен со своим тонким пониманием „бедных людей“ всему поверхностному ходу жизни Александринского театра. Он с исключительным вниманием следил за резкими чертами жизни, находя им психологическое оправдание. Он знал не только внешнюю типичность, но и внутреннюю своеобразность. Оттого так необычайны и смелы бывали его приемы, оттого так занимательно он играл Кочкарева. Если он и не был трагиком, то он остро чувствовал трагические противоречия жизни, в какие бы веселые внешние формы они не выливались. Он показывал безысходную тоску жизни, безрезультатно гибнущую энергию мелких людей, он играл комические роли в плане Гоголевского горького юмора. Нервная сила его игры противоречила привычным театральным подходам, как противоречил им весь внутренний смысл его актерского облика. Его творчество как бы разрывало рамки сцены, и к зрителю становился лицом обнаженный, без украшающей маски, образ нового актера. В этом смысле Васильев

был новатором. Он рисовал купцов, чиновников, представителей разночинной интеллигенции без пафоса, но с предельной в условиях сценической техники того времени простотой. Его губило то, что ни свое знание жизни ни свое мироощущение он не мог соединить с твердым и ясным миросозерцанием. Потому его игра оставалась в какой-то мере хаотичной.

Вместе с его уходом кончился и переходный период Александринского театра. Иные имена и иные актеры вступили на сцену.

Не надолго первое положение в труппе заняли Нильский, Сазонов и Монахов. Та линия светски-буржуазного театра, которую они проводили, нашла скоро на много более блестящих и талантливых воплотителей.

В 1873 году дебютирует Дюжикова.

В 1874-м появляется Савина, которая впервые сумела соединить внешнюю характерность с внутренней типичностью, и с которой связывается целая эпоха жизни Александринского театра.

В 1875-м году в труппу входит Варламов, который после Васильева и с гораздо большей силой раскрывает на сцене густоту быта, и Петипа, — воскресающий, с неменьшим блеском, линию салонных любовников. Через год происходят дебюты Киселевского и Горева.

В 1876-м году гастролирует Стрепетова, обнаруживающая мощное проникновение в психологию русской женщины низших сословий.

В 1878-м году из Москвы переводится и вступает в труппу Н. Васильева.

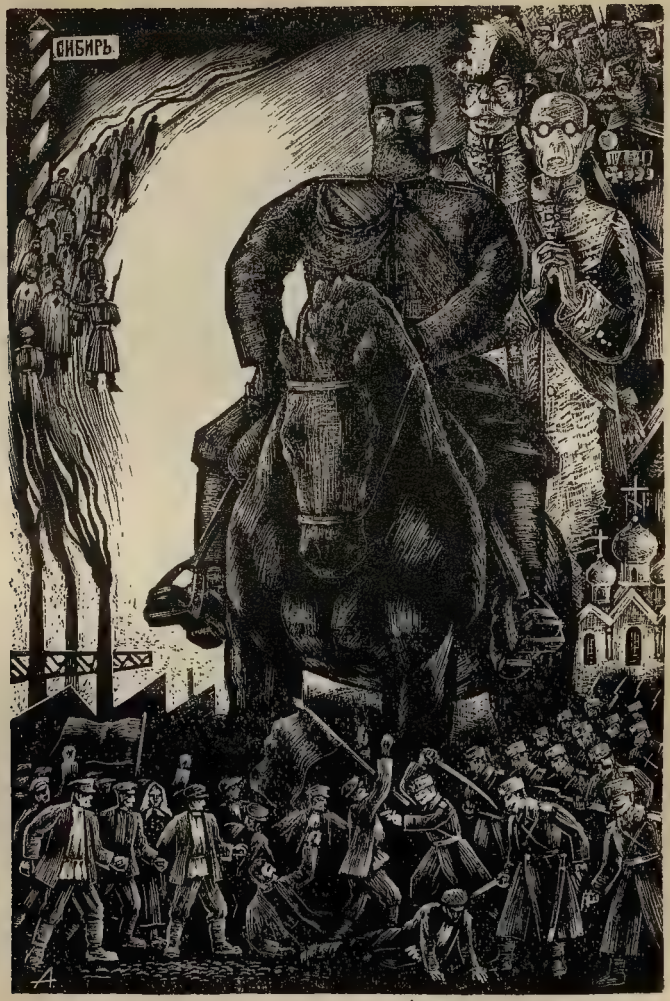
Наконец, в 1880 году в труппу входит В. Н. Давыдов.

Таким путем формируется труппа исключительного качественного состава. При всем различии индивидуальностей актеров возникает некоторое единство их игры. Противоречия, разрывавшие труппу шестидесятых-семидесятых годов, постепенно исчезают.

К концу Александровского царствования Александринский театр уверенно утвердился на своих позициях. Защитник власти и борец против всех радикальных тенденций, — Александринский театр готов и далее выполнять те же цели. Только теперь, к началу царствования Александра III, у него более сильная, крепкая и гибкая труппа. Чем больше нарастала революционная волна, тем реакционнее становился театр.

Взрыв бомбы, уничтоживший Александра II, открыл путь на престол его наследнику и продолжателю.

В лице Александринского театра Александр III получил в системе государственной пропаганды послушное идеологическое орудие.


СИБИРЬ.

ПЕТР КОГАН

ТЕАТР В ЭПОХУ РЕАКЦИИ

Внезапно, от паралича сердца, 2-го мая скончался профессор П. С. Коган.

Надежде покойного — увидеть при жизни книгу **„100 лет“**, в создании которой он принял такое деятельное участие — не дано было осуществиться и она выходит в свет, почти через полгода, после его смерти.

Профессор П. С. Коган, исключительный знаток Западно-Европейской литературы и театра, в последние годы сильно интересовался вопросами русского театра и, особенно, после-Октябрьского периода его, которому он предполагал посвятить большую книгу.

К работе по своей статье в книге **„100 лет“** — „Театр в эпоху реакции“ П. С. Коган относился с огромным волнением и тщательностью. Достаточно вспомнить, что только для того, чтобы проверить даты и факты из описываемой им эпохи театра (1881—1905) он приехал в Ленинград, видеться с живыми современниками этой эпохи, заслуженными артистами В. А. Мичуриной и Ю. В. Корвин-Круковским.

Вся научная деятельность П. С. Когана и в качестве Президента, основанной им, Академии художественных наук, и в качестве профессора, была проникнута постоянным стремлением — перенести в область литературоведения — идеи марксизма. Эта, его, деятельность сыграла большую роль, в деле включения лучшей части интеллигенции в советское строительство.

1881—1905

I *).

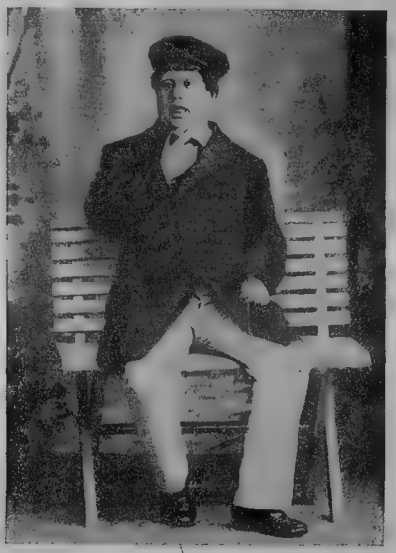
Четверть века, отделяющая казнь Александра II от первой русской революции — недоброй памяти „победоносцевская“ эпоха, принадлежит к числу самых мрачных страниц в истории реакции. Тяжелый каблук двух последних императоров давил на все стороны общественной жизни и беспощадно растаптывал всякий росток независимого живого творчества. Но эта-же эпоха была вместе с тем временем подготовки сил для предстоящей великой борьбы. Известно, что именно в течение девяностых годов прошлого века русская промышленность обнаружила небывалую до того времени мощную тенденцию к быстрому росту. В течение одного десятилетия развитие

*) „Считаю долгом выразить свою глубокую благодарность профессору Н. К. Пиксанову за его ценные библиографические указания и за предоставление мне возможности пользоваться его библиотекой“. П. К. 30-IV 32 г.

капитализма сделало такие быстрые успехи, что к концу столетия в России насчитывалось около сорока тысяч предприятий с внушительной цифрой рабочих в два миллиона. Известно, что в первой половине девяностых годов по всей стране прокатилась волна забастовок, завершившаяся грандиозной петербургской стачкой, в которой приняли участие десятки тысяч рабочих. Эти события сигнализировали приближение грозы, указывали путь, по которому направлялись судьбы страны.

В литературе и в искусстве общественное брожение проявлялось в противоречивых и пестрых формах. Разночинная интеллигенция, вышедшая из среды мелкой и средней буржуазии, — главный поставщик деятелей науки и искусства, — эта интеллигенция, всегда колеблющаяся между старым и новым, между господствующим буржуазно-дворянским классом и поднимающимся пролетариатом, между „устоями" и революцией, явно расслаивалась по двум направлениям. Если что объединяло два главных течения в сознании расслаивающейся русской интеллигенции, это была неудовлетворенность существующим порядком, то беспокойно-мятежное душевное состояние, которое побуждало ненавидеть окружающую действительность, рваться куда-то в сторону от торжествующего повсюду мещанства. Революционное брожение, подготовка решительной схватки с царизмом преображались в художественной области в мятежные искания новой тематики, нового стиля, новой художественной формы. Литература отражала колебания мелкобуржуазной интеллигенции. Часть ее искала выхода в пределах существующих общественных отношений, не думала о революционном взрыве существующего порядка, мало интересовалась социальными и политическими вопросами и, если думала о какой-нибудь революции, то о революции сознания, а не государственного строя. Внутренний мир личности, его обогащение, обострение и осложнение индивидуальных переживаний, внутренняя свобода, — вот что была склонна противопоставить общественному гнету та часть интеллигенции, которая стояла вдали от рабочего движения, не чувствовала за собой никакой классовой опоры и билась в пределах своего изолированного интеллигентского мира. Именно, из этой среды вышла символическая и декадентская поэзия, весь мистицизм конца века, воцарившиеся в искусстве и в литературе эстетические и индивидуалистические тенденции, культ экстаза, экзальтации, всего иррационального, пессимизм и всевозможные

упадочнические настроения. Толстовство, Чехов, „Мир Искусства“, Московский Художественный театр, восторженно подхваченные и многократно переведенные Ибсен, Метерлинк, Кнут Гамсун, Оскар Уайльд, Пшибышевский, Комиссаржевская, наши символисты и декаденты от Мережковского до Блока и Белого, религиозно-философские общества, — все эти явления имели один общий социальный источник — растерянность той части интеллигенции, которая не могла погрязнуть в болоте



В. Н. Давыдов—Бальзаминов
„Женитьба Бальзаминова“ А. Н. Островского
1880 г.

мещанских интересов, ощущала неизбежность гибели выдвинувшего ее класса и всей системы созданных им представлений, но которая была слишком заражена его вкусами, слишком органически связана с ним, чтобы воспринять пролетарскую психологию, понять, откуда придет освобождение творческой личности и обновление всего человечества. Искусство и литература, созданные этой интеллигенцией, представляют собою картину величайших достижений в области формы и техники. При всей своей политической беспомощности, это богатое

К. А. Варламов и В. Н. Давыдов в пьесе „Чужое добро в прок не идет“ А. А. Потехина

творчество даже сыграло своеобразную революционизирующую роль, т. к. вело непримиримую борьбу с пошлостью и иногда незаметно для самих авторов становилось обличительной сатирой, направленной против наиболее темных сторон жизни. И жалобы чеховских героев, и проповедь Бранда задевали жгучие проблемы современности, выдвигаемые жизнью, больные вопросы, хотя и не с той стороны, с которой подходило к ним революционное сознание. Но была и другая часть интеллигенции, которая шла более верным путем, существовал не только „Северный Вестник“ „Мир Искусства“, всевозможные „Скорпионы“, „Грифы“, позднее „Весы“, „Аполлоны“ и прочие издательства и журналы с показательными и причудливыми названиями. В конце века стали выходить сборники „Знания“, вокруг которых группировались писатели-реалисты и общественники Серафимович, Чириков, Юшкевич, Найденов, Шмелев, Вересаев и другие во главе с Горьким, и которые отражали предреволюционный подъем настроения мелкой буржуазии и интеллигенции, вызванный усиливающимся пролетарским движением. Появились первые ласточки пролетарской поэзии вроде Шкулева и Нечаева.

Эпоха реакции была эпохой больших художественных побед, неутомимых исканий во всех видах искусства, возникновения новых форм и стилей. Достаточно назвать Московский Художественный театр, имена Чехова и Комиссаржевской, чтобы убе-

диться, что театральное искусство стояло на высоте своего времени и не осталось чуждо его запросам и стремлениям. Как и все виды искусства, как и сама буржуазия и буржуазное сознание, театр переживал период великой ломки. Именно в это время начались разговоры о кризисе театра, среди выдающихся теоретиков и практиков возникло разочарование в существующем театре, которое приводило некоторых к отрицанию театра, как такового, к признанию его либо незаконным, либо умирающим видом искусства. Очень немногие понимали причины кризиса. Большинство авторов, участвовавших в нашумевшей в свое время книге „В спорах о театре", видели спасение театра в возврате к прошлому, или предлагали реформы в пределах формы и техники. Правда, и Вячеслав Иванов, и Сологуб, и другие мистики и эстеты договаривались до признания той мысли, что театр превратился в место развлечения и забавы, что он утратил связь с зрителем, потерял свое общественное значение. Но вместо того, чтобы понять глубокие социальные причины кризиса, установить связь между кризисом театра и кризисом буржуазного строя, вместо того, чтобы понять, что буржуазное общество уже бессильно разрешить выдвигаемые ходом истории проблемы во всех областях жизни и творчества, и проблема театра может быть разрешена только с победой социализма,—тогдашние теоретики театра выдвигали туманные идеи о „соборном" всенародном действе, о „слиянии толпы зрителей в хоровое тело, подобно мистической общине ста-

Чичиков — В. Н. Давыдов (справа), Кошкарев — П. Д. Ленский „Мертвые души" Сцены Н. В. Гоголя — 1893 г.

родавних оргий и мистерий" и т. п. Если все эти споры, все эти искания, художественные достижения, явившиеся в результате идейного брожения, возникшего в конце века, и не решили проблемы театра, не указали правильного пути к ее решению, то они были симптомом чрезвычайно важным, сигнализировавшим на определенном участке фронта о приближающейся революции сознания и жизни.

II

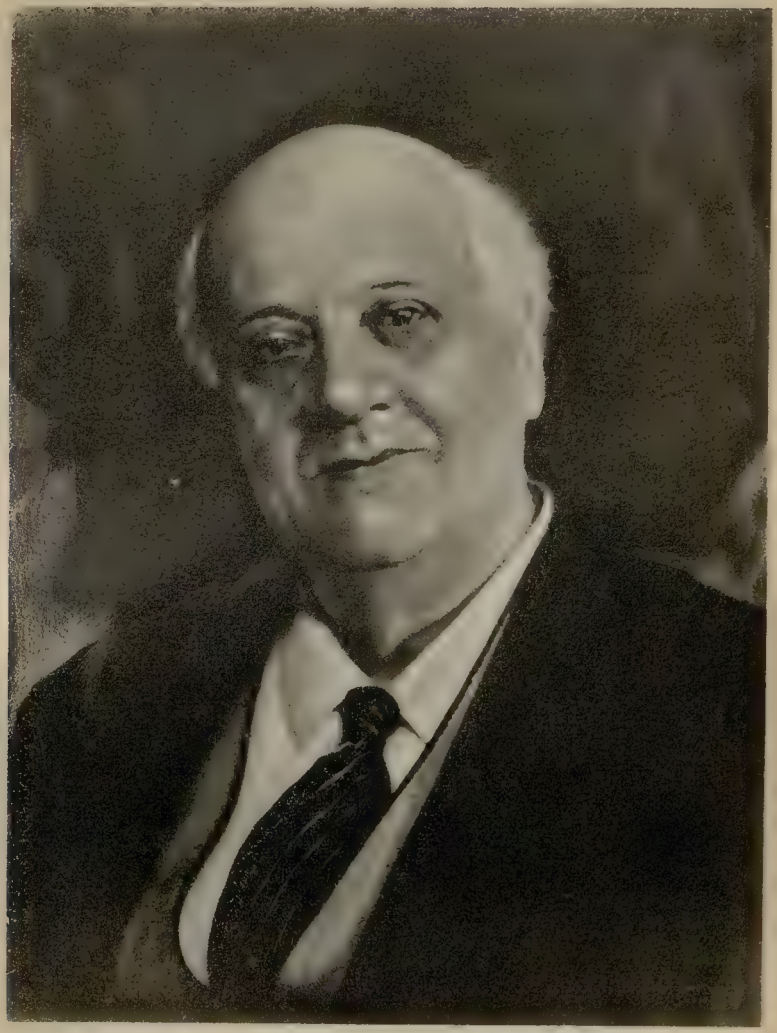
Можно сказать, что это брожение умов прошло мимо, совершенно не затронуло „императорские" театры и в частности — Александринский театр. Сюда почти не доносились бури, бушевавшие на театральном фронте. Ни одно из исканий, ни один из экспериментов, ни один из новых драматургов не нашли себе места на сцене „императорского" Александринского театра. Если изредка делались попытки в этом направлении (постановка чеховской „Чайки"), то они лишний раз свидетельствовали о том, что не здесь существовала почва для театральной революции. До 1882 года частных театров в Петербурге не существовало, и когда они появились, то „императорские" театры уступили свое место в качестве руководящего центра театральной культуры страны. Творческая инициатива постепенно перемещалась с казенной сцены на частную, где, не стесненные традицией, рутиной и бюрократизмом, страстные любители театрального искусства могли производить свои смелые опыты. Было много причин, почему Александринскому театру не пришлось стать во главе театральной художественной культуры в Петербурге, несмотря на богатые артистические силы, которыми он располагал. И прежде всего, конечно, то обстоятельство, что это был театр „императорский", что ведало им министерство двора, что на русском театре этой эпохи еще тяготели традиции придворного театра, согласно которым театр входит в систему придворных празднеств и развлечений. Двор не особенно жаловал драму. „Он, — рассказывает о тогдашнем директоре императорских театров Всеволожском И. И. Гнедич, — и на московскую публику смотрел сверху вниз. В Петербурге он признавал больше всего балет, потому что туда ездит чаще всего царская фамилия. Затем следовала опера, затем — французский театр, потом немецкий, и на самом конце — русская драма". Вкусы

двора были законом и для высшего петербургского общества. Михайловский (Французский) театр в восьмидесятых годах был самым модным театром Петербурга. Он блистал не только богатыми артистическими силами, которым завидовал театральный Париж, но и своей шикарной публикой и блестящими туалетами. Особенной роскошью отличались субботные спектакли, когда, по словам Н. В. Дризена, в Михайловский театр обычно приезжали царская фамилия и двор. Сам Дризен представлял собою чрезвычайно характерную фигуру на фоне тогдашней театральной культуры. Он долгое время состоял цензором драматических сочинений при главном управлении по делам печати. Это был не глубокий светский любитель театра, „барин с тросточкой", который не прочь был изобразить из себя мецената и либерала, но который в сущности был чиновником, отнюдь не способным сколько нибудь активно бороться за интересы искусства или пожертвовать ради него своей карьерой. Этот „барин с тросточкой", — был довольно поверхностным любителем и скорее примазался к театру, чем был его знатоком и ценителем. Когда этого требовали обстоятельства, либеральный барон умел накладывать свою руку на репертуар. Двоедушие Дризена четко определяется в той характеристике, которую он дает эпохе Николая I и тогдашней цензуре в своей книге „Драматическая цензура двух эпох": „... Личность Нико-

В. Н. Давыдов — Городничий „Ревизор" Н. В. Гоголя — 1907 г.

лая выступает настолько, на сколько это требуют обстоятельства времени или интересы общественного значения. Здесь, конечно, большой простор произволу, обыкновенно сопутствующему усмотрению, когда последнее поставлено выше закона. Однако, как ни сурова эта эпоха, как ни возмутительны (с нашей точки зрения) способы укрепления порядка, сам порядок облечен в такие формы, что невольно проникаешься к нему уважением. В эту пору не было, по крайней мере не чувствовалось, колебаний по поводу целого ряда общественно-государственных вопросов. Николаевские взгляды, как и Николаевские здания строились в расчете на сотни лет; фундамент должен был выдержать напор множества надстроек, стены — защитить от капризов непогоды". Таковы „взгляды" барона на Николая Палкина. Тем не менее воспоминания Дризена дают временами интересный материал для характеристики тогдашнего театра.

Великосветская публика, дававшая тон вкусу и считавшая образцом вкуса—Михайловского театра, относилась пренебрежительно к Александринскому театру. Даже русская опера не пользовалась особенным почетом среди меломанов, увлекавшихся казенной итальянской оперой Земо́рих и Мазини. „На Александринский театр, — рассказывает Дризен, — смотрели немножко свысока, отождествляя его с купеческим театром, невзыскательным по части публики и репертуара". Неудивительно поэтому, что и государственные средства и внимание правящих кругов распределялись неравномерно, в соответствии с вкусами двора, „высшего общества", т. е. дворянской аристократии и примыкавшей к ней крупной буржуазии. О вещественном оформлении в Александринском театре мало заботились. Лучшие декораторы и костюмеры работали в опере и балете. То, что сделано было в эту эпоху замечательного в смысле оформления в драматическом искусстве, обязано не государственным средствам, а меценатам, передовой части русской буржуазии, выдвигавшей такие фигуры, как Савва Морозов и Мамонтов, — инициаторы Московского Художественного театра, Зимин и другие. Возможно, что эта меценатствующая часть буржуазии руководилась не только любовью к просвещению и искусству. Возможно, что она следовала в своих культурных начинаниях побуждениям классового инстинкта, стараясь захватить в свои руки аппараты идеологического воздействия и организовать их в соответствии со своими воззрениями и вку-



Владимир Николаевич
ДАВЫДОВ
Народный артист
1849 — 1926

сами. В этих условиях, Александринский театр не имел будущего в качестве театра революционного. Он не мог стать фактором общественной жизни; он занимал некоторое место в системе придворных развлечений, но место мало почетное. Вот как характеризует И. А. Всеволожского, вершителя судеб

В. Н. Давыдов — Расплюев
„Свадьба Кречинского" Сухово-Кобылина

театра, П. П. Гнедич: „Всеволжский был тип придворного человека. Он считал себя маркизом эпохи Людовика XIV. В пенсне, с полипом в носу, пришептыванием и всхлипыванием — он считал себя выше всего окружающего. Пьес Островского он не выносил. При нем находился чиновник особых поручений Б.,

тоже человек утонченных чувствований. Сам директор был не в силах более одного раза смотреть Островского, и потому, сделав некоторые замечания после первого представления, он посылал Б. на второе, почему тот получил титул „контролера впечатлений". На другой день он докладывал Всеволожскому свои канунные эмоции. Всеволожский спрашивал: „Пахло капустой?", а Б. с ужасом отвечал: „Несло, а не пахло!". Про него говорили, что через Александринский театр он шагал осторожно, как бы боясь запачкаться. Он был не дурной карикатурист и большим успехом пользовался нарисованный им веер, изображавший оркестр с рядом сатирических фигур.

Если не снобизмом Всеволожского, то бюрократическим равнодушием были проникнуты и члены литературно-театрального комитета, от которого зависел в значительной степени прием пьес. Это был настоящий синедрион, коллегия старцев, которые по семейному обсуждали произведения авторов, жаждавших попасть на Александринскую сцену. Комитет состоял из четырех членов во главе с престарелым писателем Григоровичем. Остальные трое были известный в то время драматург А. А. Потехин (1829—1908), историк литературы, поэт и переводчик П. И. Вейнберг (1830—1908) и единственный „молодой"— П. П. Гнедич (1855—1925). Комитет относился к своему делу пассивно, просматривая поступавшие к нему пьесы. Не могло быть и речи об инициативе, об изучении и воспитании авторов, о создавании репертуара, о приискивании пьес, обо всем том, что постепенно вошло в обычай с нарождением частных театров. Комитет вполне гармонировал с общей системой бюрократических органов, в руках которых находились судьбы театра.

III

Бюрократизм и рутина сказались на репертуаре театра. На протяжении изучаемого периода, с 1882 года по 1905 включительно, на сцене Александринского театра было поставлено 480 пьес, принадлежащих перу приблизительно 170—180 авторов, не считая гастролей мейнингенцев, игравших здесь дважды в 1885 и в 1890 годах. Подавляющее большинство этих драматургов представили по одной, по две пьесы. Но ряд авторов пользовался повидимому исключительным успехом, и они являлись особенно щедрыми поставщиками пьес. Первое место по количеству доставленных пьес принадлежало, теперь уже

забытому, драматургу Александрову (около двадцати пьес). Рядом с ним, как наиболее популярных драматургов, следует отметить Шпажинского (пятнадцать пьес), Гнедича, Сумбатова-Южина, Виктора Крылова, Боборыкина, Немировича-Данченко, Карпова, Федорова, Невежина. Классики ставились, — и это было лучшее в репертуаре театра, — ставились они и без специальных поводов, и в дни годовщин, когда устраивались торжественные спектакли с апофеозами. Чеховские пьесы ставились, но по преимуществу его водевили („Медведь", „Предложение", „Свадьба", „Юбилей"), из крупных вещей, кроме провалившейся „Чайки", были поставлены „Иванов" и „Вишневый Сад". Если присоединить сюда постановку восьми или двумя пьесами. А далее — бесконечный ряд имен теперь уже забытых, ведомых только специалистам: Салов, Грессер, Прохоров, Бежецкий, Арсенев, Нотович, Персиянинова, Воскресенская, Криницкий, Половцев и т. д., и т. д. Мимо театра прошли гремевшие в то время в Европе имена Гауптмана, Метерлинка; случайными гостями в его репертуаре оказались Ибсен и Чехов. Пересматривая в настоящее время „Ежегодники

В. Н. Давыдов — Муромский „Дело" Сухово-Кобылина

девяти пьес Островского, семи — Шекспира, четырех — Ибсена и двух Бьернсона, то мы получим почти весь список авторов, пользовавшихся наиболее радушным приемом. Мольер, Лопе-де-Вега, Гольдони, Гете, Сухово-Кобылин, Лермонтов, Гоголь, Щедрин, Л. Толстой, Ал. Толстой были представлены одной-

императорских театров" с „Обозрениями деятельности" отдельных сцен, не улавливаешь того, что обычно так ярко сказывается в репертуаре театров со сплоченными коллективами, пронизанными определенным мироощущением, органически связанными со своей средой. Такие театры озаряют ярким светом целые полосы в истории общественного сознания. О них трудно сказать, они ли рождают своих драматургов, или драматурги вызывают их к жизни, но здесь репертуар не может быть случайным, он не идет самотеком, театр не может проявить к нему пассивного отношения, он отбирает, заказывает, влияет на драматурга, стимулирует его творчество, между автором и артистами существует органическое сродство, и театр в целом является единым художественным организмом, творческой силой, идеологическим выражением устремлений, породившей его общественной группы. Такую роль сыграл Чехов в истории Московского Художественного театра, таким был Островский для предшествующего периода императорских театров. Этой органической связи между репертуаром и артистическим коллективом Александринского театра не существовало в конце прошлого и в начале нынешнего века, как не существовало связи между драматургией Александринского театра и общественно-литературным движением того времени. „Безотрадную картину представляет собою репертуар русской драмы за последнюю четверть XIX века, — писал историк русского театра Б. В. Варнеке: — Громадное большинство даже тех пьес, которые ставились на самых влиятельных сценах того времени, находилось совершенно в стороне от истинной литературы и не имело под собой никакой художественной почвы. Это доказывается между прочим и таким, повидимому, чисто внешним наблюдением. Пьесы таких драматургов, как Островский, Писемский, Тургенев, Алексей Толстой, составляя благодарную пищу для сцены, в то же самое время жили общей жизнью с остальной литературой: они печатались в лучших общелитературных журналах, расходились среди публики в виде книг отдельного издания. Видимо, они составляли также предмет чтения не одних только актеров и действовали на общество путем распространения среди читающей публики. Сообразно с этим они составляли предмет обсуждения общей литературной критики. Про пьесы драматургов, заполнивших русскую сцену после Островского, этого сказать нельзя: они резко обособились от всей остальной литературы. Между лите-

ратором и драматургом легла глубокая пропасть: создалась особая профессия писателей для театра; их пьесы не появлялись на страницах общих журналов и распространялись в виде только литографированных изданий. В то же самое время они стали известны только зрителям: читателей они не имели совершенно. Сообразно с этим эти пьесы ушли из ведения литературной критики в руки одних только театральных рецензентов. В смысле сценической и драматической техники эти пьесы не дали ничего нового, повторяя давным давно уже пройденные русской драмой „зады"; трудно найти какое-либо

В. В. Стрельская (сваха) и Е. И. Левкеева (Агафья Тихоновна)—в „Женитьбе" Н. В. Гоголя 1893 г.

драматургическое положение в пьесах этого периода, которое не было замечено в достаточной полноте в пьесах предшествующего периода".

Не было сознательного отбора репертуара, театр принимал пьесы различных стилей и притом пьесы второго и даже третьего сорта. Наиболее популярные, отмеченные выше, драматурги не возвышались над средним уровнем, чаще не достигали его, театр не выдвинул почти ни одного автора, пьесы которого пережили бы своего творца, не сделал ни одного открытия среди иностранных драматургов. Все, что пользова-

лось мировой славой за границей, все это было открыто и перенесено на русскую сцену другими театрами, и только изредка и случайно попадало на Александринскую сцену. Репертуар был как будто второстепенным делом для этого театра. Если его спектакли тем не менее давали художественное наслаждение, если эта казенная сцена оставалась все-таки образцовой сценой, то этим она обязана своему артистическому персоналу. Это был театр великих актеров. Из бледного и часто банального материала, доставляемого драматургами, они умели создавать незабываемые образы, потрясать зрителя изображением чувств и страстей, исполненным необычной правды и яркости. Истинными творцами лучших спектаклей были артисты. Тем не менее, при всей бледности репертуара этой эпохи, и в нем можно было уловить определенную тенденцию. „Ежегодники" дают богатый материал, позволяющий нам так или иначе уловить определенное мировоззрение в творчестве Александровых и Шпажинских.

IV

Если взять, например, сезон 1891—1892 гг. и если отбросить пьесы Островского, которые неизменно сохранялись в репертуаре, постановку Гамлета, выдержавшую 18 спектаклей, и „Плоды просвещения", которые явились первой новой пьесой сезона и прошли 22 раза, то из авторов, выдвинутых эпохой, типичных для нее и пользовавшихся популярностью, можно отметить следующие имена: Виктор Крылов дал пять пьес (двадцать шесть представлений), Карпов — три пьесы (семнадцать представлений), Шпажинский — три пьесы (десять), Александров — две пьесы (двенадцать), Немирович-Данченко — одну пьесу (семнадцать), Соловьев — две пьесы (шесть), Писемский — одну пьесу (шесть), Сумбатов — две (пять) и т. д. Имена этих авторов, наиболее ходких, уже сами по себе свидетельствуют о запросах зрителя. Это, в большинстве случаев, бытовики, продолжатели школы Островского, отличающиеся от него только отсутствием яркости и глубины. Вот краткие, но выразительные характеристики отдельных пьес, которые мы находим в „Ежегоднике". О комедии Владимира Александрова „Уголок Москвы" сказано: „пьеса построена на истории обольщения молодой вдовы-миллионерши блестящим авантюристом

М. Г. Савина
1) Цыганка — „Светлейший“ Гнедича. 2) Марья Антоновна — „Ревизор“ Н. В. Гоголя. 3) Катерина — „Гроза“ А. Н. Островского

с уголовным прошлым, и на противодействии этой интриге со стороны бескорыстно любящего и честного управляющего. В антураже главных персонажей автор хотел показать несколько типичных представителей современного московского общества“. Обличительный пафос авторов обыкновенно не поднимался за пределы бледного либерализма эпохи и укладывался довольно безболезненно в рамки, отведенные художественному слову тогдашней цензурой, не запрещавшей противопоставлять хороших чиновников дурным или честных предпринимателей — мошенникам и авантюристам. Комедия Крылова „Отрава жизни“, — говорится в „Ежегоднике“, — изображает „интриги провинциального общества, направленные против идеально честного адвоката, и старания овладеть личностью и состоянием безвольного, болезненного молодого богача“. Далее: в своей комедии „Новое дело“, Немирович-Данченко вывел „легкомысленно-увлекающегося фанатика-прожектора и поставил его в столкновение с миром купеческой аристокра-

тии новой формации". Комедия Федотова „Дети отцов своих" является уже непосредственным продолжением Островского. Автор „задался целью показать, что под наружным лоском образования богатого купечества нового времени скрываются те же черты самодурства и безобразной дикости, которыми отличались прежние представители „темного царства". Пьеса Карпова „Рабочая слободка", выдержавшая в одном сезоне тринадцать представлений и занявшая пятое место в этом сезоне, почерпнутая из быта заводских рабочих, „воспроизводит на сцене, как гласит „Обозрение" „Ежегодника", оригинальные условия быта и обстановки этой среды. В комедии Бухарина „В такую ночь..." находим „салонные сцены из светской жизни людей русского аристократического общества за границей", в пьесе Соловьева „Счастливый день" — „сцены из жизни уединенного захолустья", в пьесе „В неравной борьбе" „затрагивается вопрос о положении законных и незаконных детей в семье", в пьесе Карпова „Жрица искусства" изображен „закулисный мирок частного московского театра" и т. д.

Любовь была обычной темой господствующего репертуара. Семейные драмы, возникающие на типичной формуле: жена влюбилась в другого и разлюбила мужа, или муж влюбился в другую и разлюбил жену, когда эта последняя продолжает его еще любить, возникающие отсюда несложные страсти, преступления или подвиги благородства и жертвы, — вот те темы, вокруг которых по преимуществу вращалась мысль тогдашних драматургов. Популярная пьеса Шпажинского „Жертва" — своего рода модель, по которой нередко кроились тогдашние драмы. Некий Ракитин — кроткий незлобивый созерцатель, как его характеризует „Обозрение" поэтическая натура, младенец душой, боготворящий жену и готовый для нее перенести все невзгоды и обиды. Жена — нервная, озлобленная женщина, постоянно оскорбляемая семьей; она страдает от чрезмерной мягкости характера слишком покорного мужа и находит исход в страстном увлечении красивым Судьбищевым, что не остается тайной для мужа. Ракитин, видя все связи с жизнью порванными, решает покончить с собой и принести себя в жертву счастью жены, быть помехой которому он не считает себя в праве. Жертва не достигает однако цели, так как счастье становится невозможным для молодой женщины и ее любовника после того, как Фрося, дочь квартирной хозяйки, втайне любившая покойного, объясняет им, что смерть Митрофана была не слу-

чайной, как все думают, а преднамеренной. Такова эта бе́зцельная драма бла́городства, казнящая всех бла́городных героев, одного — смертью, других — терзаниями совести. Вот другая вариация на любо́вную тему, заканчивающаяся менее тра-

М. Г. Савина — Наталья Петровна
„Месяц в деревне“ И. С. Тургенева

гично. Это пьеса бра́та великого композитора — „День в Петербу́рге“ — Модеста Чайковского. Мы — в высшем Петербу́ргском о́бществе, где люди поглощены мелкими интересами светской жизни или вялыми сердечными романами, порожденными бо́льше бе́зделием, чем страстью. В великосветской гости-

ной графини Кумирцевой проходит вереница таких представителей общества. Сюжет пьесы сводится к тому, что молодой князь Волховской влюбляется в княжну Лили Калязинскую; в нее же влюблен барон Фондергаузен, который ради нее порывает свою связь с графиней Воротынской, но, получив отказ от Лили, возвращается к предмету своей прежней страсти.

Общественное значение этого репертуара отмечено выше. Оно очень хорошо определяется словами старого литератора из гнедичевской повести „Купальные огни": „Есть какой-нибудь модный вопросец, жгучий, вот его и пристегнуть к делу, в цензурных размерах, разумеется; в моде студенты — герой студент; в моде психопаты — психопат; либералы — либерал; и в обрисовке надо не своего взгляда держаться, а того, который больше в моде, по ветру нос держать". Хотя эта несколько сгущенная, но по существу правильная характеристика вполне применима к тогдашнему либеральному репертуару, но и Гнедичу, когда в 1900 году он был приглашен на должность управляющего труппой Александринского театра, — и ему для того, чтобы поднять идейный уровень репертуара, пришлось обратиться к классикам, так как и новый управляющий, представлявший собою сравнительно передового человека на фоне общей казенной рутины, не был способен, да и не чувствовал потребности пойти по пути новых исканий, которые волновали таких новаторов, как Станиславский, Комиссаржевская или Мейерхольд. Быть может, наиболее типичным драматургом этой эпохи был А. А. Потехин, в течение восьми лет управлявший драматическими труппами императорских театров, и принадлежавший к прогрессивным писателям того времени. Вот, как характеризует его Гнедич в своих „Воспоминаниях": „принадлежа к кружку „Москвитянина", он сразу обратил на себя внимание прогрессивной тенденцией своих романов и пьес. Костромской помещик, хорошо знавший крестьянский быт, он удачно попал в дореформенное течение освободительной идеи. На его произведениях резко лежит тенденция разграничения героев на волков и овец. Обличая чиновников, старых сановников, выживших из ума помещиков, развратных представительниц провинциальной аристократии, он горой стоял за представителей молодого поколения и, навязывая им прописную мораль, обращал их зачастую в картонные манекены. На всех его произведениях лежит налет самой безпросветной унылости и серости. Он ближе всего подходит к Писемскому, но у него нет размаха, силы

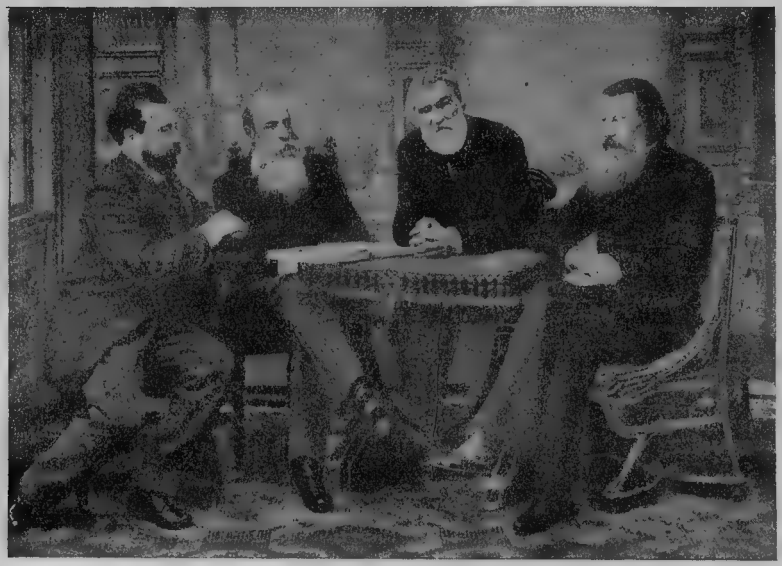
и красок этого драматурга. Потехинский период совершенно отучил труппу от европейского репертуара. Слабые попытки ставить пьесы даже лучших представителей немецкой, французской и норвежской литературы всегда давали отрицательные результаты. Их не умели и не хотели ставить. А. А. прямо говорил: „матушка, зачем нам ваш Ибсен, когда есть свои драматурги".

V

Пьесы Потехина чрезвычайно показательны для той позиции, которую занимала „обличительная", „оппозиционная" драматургия этой эпохи. Потехин — типичный народник без революционной стихии народничества. Вся его драматургия имеет целью показать, что крестьяне такие же люди, как и господа, а во многих отношениях даже выше господ. Идеализация крестьянства, противопоставляемого барину, любовь к поэзии деревни, к песням ямщика, к „широкой русской натуре" и т. п. соединяются у него с реализмом, с правдивым изображением мужика и мужицкого быта. Это было типично для эпохи. Это был общественно-бесплодный реализм. На что расчитывали, куда звали драматурги типа Потехина, — организовывало ли их обличение коллективную волю, направляло ли ее к борьбе с существующим злом? „Мужик морально и творчески не хуже и во многом даже лучше барина" — что следовало из этой бесспорной истины? Драматурги не делали того вывода, который уже тогда намечался историей и смысл которого во всей глубине, во всем своем огромном социальном значении, раскрылся только после Октября. Никто из этих мирных морализирующих народников на сцене не понимал, что освобождение крестьянства совершится при помощи его организованной борьбы против помещиков, при помощи классового расслоения в среде самого крестьянства. Историки театра объясняют упадок Александринского театра, понижение его общественного значения „разложением реализма", тем обстоятельством, что Александринский театр не вступил на путь романтизма, символизма, формальных исканий и т. д., словом, не пошел по тому пути, по которому пошел Московский Художественный театр и все другие новаторы. В своей известной книге („Русский театр начала XX века") Е. А. Зноско-Боровский склонен вообще видеть в реализме стиль творчества более пригодный для романа, чем для театра. Убив поэзию,

лирику, — говорит, он, — изгнав из театра музыку, реалистическая школа взорвала основы трагедии; своим стремлением все объяснять, вскрывать причину всякого явления в условиях наследственности или среды, она лишила фарс безоблачности бездумного смеха. В результате уделом реализма стал средний, невыразительный тип полу-драм и полу-комедий — „пьес". Но даже их создание не всегда удовлетворяло реалистического драматурга. Ибо последний, в своем рвении правдолюбца, не мог не видеть, что жизнь не дает тех „замкнутых в себе действий", с начальной завязкой и логически ее завершающим концом, которых требует драматическое произведение, но непрерывно течет, не неся в себе ни кары, ни награды, или распределяя их достаточно произвольно, и сообщение пьесе недостающей жизни целесообразности есть насилие над жизнью, искажение ее. И вот пьесы подвергаются новому ограничению: вместо законченных драматических произведений мы видим простую вереницу сцен или картин жизни, или, еще хуже, расцветают пьесы с тенденцией, где назидание искусственно присоединяется автором в своему творению или служит последнему отправной идеей, которую оно только иллюстрирует".

В этих словах — полное непонимание момента. Из крушения, которое потерпел реализм в конце XIX века, Зноско-Боровский сделал заключение, что спасение театра в переходе к романтизму. Он был прав, что „простая вереница сцен или картин жизни" уже никого не удовлетворяла, но он ошибался, когда думал, что это — „презрение к эстетике, к красоте мстило за себя", что надо искать спасения „в гуще народной", в „ярко красочных хороводах", в „мистической вере", надо „уничтожить вражду к яркости, громкой фразе", красивому жесту. Для ближайшего периода такие призывы оказались реальностью. Театр действительно уходил от реализма и направился в значительной степени в сторону мистики, эстетизма, формальных исканий, индивидуальных переживаний и т. п. В этом, если угодно, заключалась своего рода революция. Конечно, революция эстетическая и интеллигентская. Но ни Московский Художественный театр, ни весь модернизм в его целом, ни Чехов, ни „Мир Искусства" не были, конечно, выражением устремлений того класса, который рос вместе с ростом промышленности, который мощно заявлял о своих требованиях забастовками, прокатившимися в 90-х годах по всей стране и завершившимися великой петербургской стачкой в 1896 году. Только через



Заседание литературно-театрального комитета (Слева на право): П. П. Гнедич, П. И. Вейнберг, Д. В. Григорович, А. А. Потехин

тридцать лет, уже после Октября, после торжества пролетарской революции, в наши дни был поставлен вопрос о пролетарском театре, о театре и искусстве вообще, о творческом методе, отвечающем требованиям революции. Старый реализм умирал не потому, что его должна была сменить романтика, что на смену ему должно было прийти чистое искусство, все то, что распустилось на русской сцене таким пышным цветом, все огромные формальные достижения, вся изобретательность и выдумки режиссеров, театры, написавшие на своем знамени девиз „чистой театральности" и т. п. Все эти явления были, конечно, великим достижением по сравнению с рутиной, царившей на казенных сценах, и людям театра могло казаться, что началась настоящая революция. Но в общественном смысле, весь модернизм так же мало выражал революционную устремленность рабочего класса, как и старомодный реализм Александринского театра. В сущности, это была смена одних интеллигентских настроений другими. В наше время, когда выковы-

ваются формы нового театра, когда ведутся напряженные дискуссии о творческом методе, на первый план выдвигается ведущая сила искусства, могучая роль театра в качестве фактора борьбы, в качестве силы, включенной в систему сил, творящих новые формы жизни. Нужна была великая революция, чтобы понять, что умер старый „отражающий" жизнь реализм, но не умерло искусство, связанное с жизнью, что напротив, вместе с революцией возникла настоятельная потребность в искусстве, схватывающем жизнь в ее живой практике, в борьбе сталкивающихся сил и противоречий, в искусстве, которое не просто „отражает", а показывает безнадежность усилий обреченного историей класса и зовет к участию в работе класса, призванного ходом истории к строительству новой жизни.

VI

Первые раскаты, возвещавшие недалекую уже бурю, не донеслись до стен Александринского театра. Не только такие писатели, как Гауптман или Горький, прошли мимо его репертуара или оказались в нем непонятыми залетными птицами, но даже вся та неудовлетворенность, то метание сознания, мятежные индивидуалистические порывы, которые породили всю модернистскую драматургию конца века, не нашли никакого отклика на казенной сцене, а между тем все эти Ибсены и Гамсуны, Метерлинки и Леониды Андреевы по своему сигнализировали надвигающуюся грозу, так как искусство возвещает о революции не только тем, что появляются буревестники, глашатаи стремлений подымающегося класса, но и смятением среди идеологов класса обреченного. Александринский театр стоял далеко от бурь. Он предпочитал пользоваться безобидным, в меру прогрессивным варевом, которое изготовляли Потехины и Модесты Чайковские. Как трудно было проникнуть на сцену настоящей крупной общественной сатире, об этом свидетельствуют те мытарства, которые претерпевали пьесы Сухово-Кобылина. Любопытен эпизод с его комедией „Смерть Тарелкина", которая не была пропущена комитетом в 1883 году. Никто из членов комитета не мог понять этого произведения, и в протоколе была приведена следующая мотивировка: „Полицейское самоуправление изображено в главных чертах такими красками, которые в связи с неправдоподобностью фабулы

умаляют силу самой задачи и явно действуют во вред художественности. Пьеса единогласно не одобрена". Причины скудости репертуара таились в общих условиях момента. Старый реализм изживал себя не только в театре, но и в литературе. Показ жизни, простые сцены или картины жизни, уже никого не удовлетворяли. Быт, просто быт, объективное изображение

П. А. Стрепетова — Лизавета
„Горькая судьбина" — Писемского
С картины И. Е. Репина

борьбы в пределах этого быта, проповедь, направленная к исправлению нравов, — на этом пути не было впереди перспектив. Более отдаленное будущее принадлежало иному реализму, показу жизни в борьбе ее противоречий, тому театру, который самым раскрытием смысла этой борьбы организует волю и указывает путь революционному классу, выковываю-

щему новые формы жизни, тому театру, творческий метод которого стал разрабатываться уже после Октября. Ближайшее будущее принадлежало романтике, символистам, мистикам и эстетам всех видов, очутившимся между двумя четкими эпохами. Современники близоруко видели причину упадка репертуара казенной сцены именно в его реалистическом направлении, в его враждебном отношении к романтизму. „Презрение к эстетике, красоте не могло не отмстить за себя, и эта месть постигла довольно скоро все части искусства театра, приведя их к концу XIX века к полному омертвению", писал в своей книге о русском театре Зноско-Боровский.

Старый реализм, бытовизм, нашел свое глубочайшее и высоко художественное воплощение в театре Островского. Здесь буржуазное сознание поднялось на высшую доступную ему ступень, для его последователей не осталось ничего, кроме „добросовестного копирования жизни с немудреным морализированием в духе всех буржуазных добродетелей". Лучшее, что было в репертуаре этой эпохи, не было ее созданием, — было наследием прошлого. Это были классики. Островский никогда не сходил со сцены Александринского театра и почти всегда занимал первое место по количеству представлений, уделяемых его пьесам. В сезоне 1891—1892 года Островскому было посвящено 41 представление, приблизительно то-же число— в предшествовавшем и в следующем сезонах. „Горе от ума" шло по 10—15 раз в сезон. „Гамлет", поставленный в том же 1891—1892 г., выдержал 18 представлений. Ставился Мольер, Лопе-де-Вега, Гоголь и т. д. Если театр не открывал новых горизонтов в области репертуара, то он блестяще поддерживал славные традиции прошлого. Все более или менее чуткие заправилы Александринского театра ощущали потребность в репертуаре более высокого качества и невольно обращали свой взор к классикам. С. М. Волконский, назначенный управляющим императорскими театрами, ввел в репертуар ближайшего сезона Софокла, Эврипида, Шекспира и Гете. Даже Потехин поставил заново пьесы Гоголя и „Горе от ума"; ему же принадлежит заслуга проведения в репертуар пьесы Сухово-Кобылина „Дело".

В актив театру следует поставить то, что он добился разрешения на постановку толстовской „Власти тьмы". Пьеса имела таких могущественных противников, как Победоносцев, Феоктистов (нач. глав. упр. по делам печати), Делянов (мин. нар.

Константин Александрович
ВАРЛАМОВ
1848 — 1915

просв.). Но Всеволожскому удалось преодолеть все препятствия. Вот что писал всесильному Победоносцеву Феоктистов 10 февраля 1887 г.

„При последнем свидании, вы изволили говорить, что не успели ознакомиться с пресловутой драмой графа Л. Толстого. Посылаю ее при сем. Она представляет особый интерес в виду того обстоятельства, что старания некоторых господ увенчались полным успехом. Вчера г. Всеволожский объявил нашему цензору г. Фридбергу, что государь император приказал поставить пьесу графа Толстого на сцене императорских театров. Глубоко скорблю об этом, ибо никак не могу изменить свое мнение о ней". (К. П. Победоносцев и его корреспонденты. Т. I. Novum Regnum. Полутом 2-ой. Гос. Изд. 1923. № 660).

Делянов 4 марта 1887 г. сообщает Победоносцеву:

Я не догадался [написать Капнисту, чтобы он не разрешил чтение др. Толстого; но вот худшая беда — говорят, что ее будут давать на сцене. (Там же. № 629).

Встревоженный Победоносцев обращается с обширным письмом к царю. Чрезвычайно любопытны в письме соображения об искусстве и его агитационном значении. Мрачный реакционер между прочим говорит:

„Я только что прочел новую драму гр. Т. и не могу прийти в себя от ужаса. Его усиливает еще слух, будто бы готовятся давать ее на императорских театрах и уже разучивают роли.

Не знаю, известна ли эта книга вашему в-ву. Я не знаю ничего подобного ни в какой ли-

П. А. Стрепетова — Катерина „Гроза" А. Н. Островского

тературе. Едва ли сам Золя дошел до такой степени грубого реализма, какой здесь достигнул Толстой.

Искусство писателя замечательное, но какое унижение искусства. Какое отсутствие идеала,—больше того, отрицание идеала, какое унижение нравственного чувства, какое оскорбление вкуса. Больно думать, что женщины с восторгом слушают чтение этой вещи и потом говорят об ней с восторгом. Скажу еще: прямое чувство доброго русского человека должно глубоко оскорбиться при чтении этой вещи — что ж будет при представлении? Неужели наш народ таков, каким его изображает Толстой? Но это изображение согласуется со всей тенденцией новейших его произведений, — и народ-де наш весь во тьме сидит, и первый он, Толстой, приносит ему новое свое евангелие...

Воображаю первое представление. Ложи будут наполнены кавалерами и дамами высшего общества, любителями и любительницами сильных ощущений днем и ночью. Дамы в роскошных туалетах станут смотреть на представление из чуждого им „мужичьего“ мира, в котором живут и двигаются тоже люди, похожие на животных. В каждом акте станут ощущать приятный „ужас“. В 5-м акте по случаю детоубийства, хрустения косточек и писка, матери будут плакать, но какие фальшивые слезы! Похоже будет на то, что встарину собирались нарядные дамы смотреть на публичную казнь преступников, — и тоже плакали, между конфетами и мороженым.

Но это не все. Пьеса станет модною. Вся петербургская публика, от мала до велика, потянется в театр. Нравственный уровень нашей публики очень низок. Ложи наполнятся девицами и малолетними детьми. Это наверное. Какова будет в нравственном отношении привычка — смотреть в течение нескольких часов живую картину преступлений, разврата и дикого быта. Дети, вернувшись из театра станут повторять, со смехом, слышанные фразы и слова: однова дыхнуть, скуреха, острожная шкура, в рот тебе пирог бы гороховый и т. п.“.

Нельзя не отметить, что почти все историки театра единодушно говорят о понижении художественной и общественной значимости репертуара в изучаемую эпоху. „При ярко выраженном подражательном характере нашей драмы не удивительно, — говорит Варнеке в своей „Истории русского театра“, — что быстро возникли трафареты и прочно установленные шаблоны не только драматических приемов, но даже фабул и персонажей.

Создалось традиционное и весьма узкое деление всех персонажей на добродетельных и порочных. Земские врачи, учителя, земцы в косоворотках и белых картузах, учительницы, аку-

„Около денег" — драма А. А. Потехина
В центре—Стрепетова в роли Степаниды
1883 г.

шерки, провинциальные литераторы составили постоянное содержание добродетельной группы и им всегда, в конце концов, удавалось одержать верх над представителями зла, служить которому должны были неизменно банковские деятели, желез-

М. И. Писарев Грозный „Смерть Иоанна Грозного“ А. К. Толстого

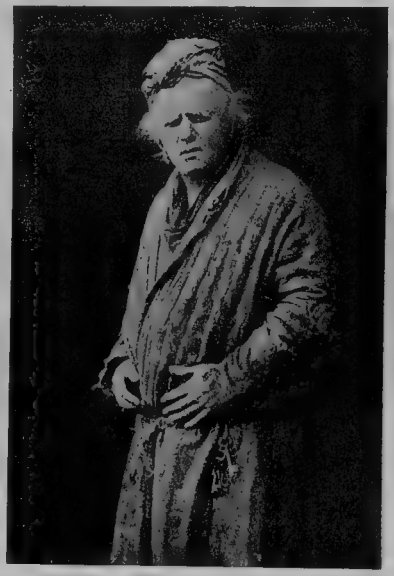
нодорожные инженеры, городские головы, отставные военные, адвокаты с большой практикой, издатели газет, богатые купчихи, актрисы и приезжие из столиц дамы. Профессор всегда ратовал в этих пьесах за честь и свободу, в то время, как отставные военные всегда только пили и возвращались с охоты, а чиновники брали взятки и заигрывали с горничными... Тогдашние театралы смотрели на это, как на нечто совершенно естественное, и не видели всей фальши таких, чисто условных, построений. Поэтому, когда Чехов в „Дяде Ване“ рискнул представить профессора „сушеной воблой“, а земского врача — запойным пьяницей, на некоторые круги этот выход из привычных перегородок произвел впечатление дерзкого кощунства“.

Значительное место в репертуаре Александринского театра, театра развлекающего, не ставившего перед зрителем глубоких проблем, занимали водевили и шутки, безпритязательные, но разыгрывавшиеся часто с неподражаемым искусством и увлекавшие зрителя заразительным весельем. Их сюжеты были не сложны, но в исполнении Варламова, Давыдова, Мичуриной, гениальных комических актеров, эти пустячки часто превращались в настоящие жемчужины комического искусства. Вот несколько образчиков: шутка в одном действии А. А. Плещеева „Слишком много цветов“ построена на комических сценах ревности мужа опереточной актрисы, который приходит в бешенство от обильных цветочных подношений, присылаемых его жене почитателями ее таланта и красоты. Комедия-фарс в двух картинах В. Корнелиевой „В царстве поэтов“ изображает комическое похождение двух молодых людей и одного пожилого

чиновника, вообразивших себя поэтами и заразивших своей манией все семейство помещика Чугуева. Комедия в одном действии Гнедича „Ненастье“ рисует душевное состояние молодой женщины, которую, занятый службой, муж постоянно оставляет в обществе своего молодого приятеля. Она замечает зарождающееся в ней чувство к последнему. Желая побороть его, она обращается к мужу за поддержкой, но не находит ее. Муж доверяет ей; не придает серьезного значения ее тревогам и оставляет ее по-прежнему в опасном обществе. В шутке Криницкого „Шашки“ молодой человек Жорж выигрывает партию в шашки у деда своей невесты Милы, и этим приводит старика в такой гнев, что чуть не расстраивает свадьбу, но опомнившись во-время, юноша следующую партию умышленно проигрывает и тем спасает дело.

VII

Наконец, говоря о репертуаре, нельзя не остановиться на исторических пьесах, которые занимали довольно видное место на Александринской сцене. Пересматривая в настоящее время списки этих пьес, теперь уже забытых, убеждаешься, что в общем они служили той же цели развлечения зрителей. Они не оставили никакого следа в смысле сколько-нибудь глубокого толкования социально-политических отношений прошлого и даже в смысле сколько-нибудь новой трактовки исторических героев. Эффектные сцены и та-же неизменная любовь должны были привлекать зрителя к этому жанру. Поскольку можно говорить о тенденциях этих пьес, они проникнуты патриотическим и монархическим настроением, идеализируют монархов, окружая даже их преступления романтическим орео-



П. М. Свободин — Плюшкин „Мертвые души“ — сцены Н. В. Гоголя

К. А. Варламов — Брусков „Тяжелые дни"

лом. Особенно часто внимание драматургов обращалось к Иоанну Грозному, которого традиция изображала демоническим героем, загадочной натурой, исполненной противоречий. „Ежегодники" дают довольно длинный список пьес, посвященных этому царю, и объясняют причину пристрастия к нему драматургов: „эпоха Иоанна Грозного, по обилию в ней драматических эпизодов, а также и по характеру самого Ивана, полному трагического интереса, неоднократно служила сюжетом для драматических произведений русских писателей". Как кроились пьесы этого жанра, можно видеть по „Вольной волюшке" Шпажинского, поставленной в сентябре 1892 года. Сюжет взят из быта московских бояр эпохи Ивана IV. Вот как излагается в „Ежегоднике" содержание этого произведения: Боярин Варыгин всякими неправдами оттягал имение своего соседа дворянина Подгорного и его самого клеветой и доносом подвел под опалу и мучительную казнь. Сын Подгорного Илья становится атаманом разбойников, чтобы отомстить Варыгину. Влюбленный в Ольгу, дочь Варыгина, он убеждает ее уйти в разбойничий стан, чтобы избавиться от старого и развратного князя Мезецкого, за которого отец вынуждает ее выйти замуж. Под влиянием любви Подгорный хочет вернуться к честной жизни, но разбойники, подстрекаемые есаулом Кирюхой, грабят и сжигают хоромы Варыгина и самого боярина приводят в лес и требуют его смерти. Подгорный освобождает его, но Варыгин, проклиная его и дочь свою, вешается на развалинах разграбленной усадьбы. Подгорный и Ольга стараются подавить мятеж разбойников и „вернуть их на путь лучшей жизни — в рядах защитников отечества в войне с Литвой—и успевает увлечь за собою почти всю шайку, кроме нескольких закоре-

К. А. Варламов—Осип „Ревизор" Н. В. Гоголя

нелых злодеев с Кирюхой во главе, остающихся на прежнем промысле". В этой развязке все характерно для исторического жанра тогдашней драматургии: и превращение злодеев в честных людей, и представление о пути „лучшей жизни": — как исправиться разбойнику, загладить свою вину, чем иным искупить свои грехи, как не смертью в борьбе за отечество?

К эпохе Иоанна Грозного относится и „хроника" А. И. Сумбатова: „Царь Иоанн IV". В предисловии к своей пьесе автор говорит, что он задался целью уяснить, „что породило эту отрицательную, необъятную силу, гениальную даже на самых низких ступенях падения". Его заинтересовала „та двойственность, в которую был поставлен с юных лет Иоанн: полный произвол в свободном развитии злой воли с одной стороны, — и тяжелый гнет бояр — с другой; месть порывистого, энергичного юноши за обиды и внезапный перелом под влиянием Сильвестра — вот сюжет хроники Сумбатова".

К. А. Варламов — Курослепов — „Горячее сердце" А. Н. Островского

В крупных исторических движениях драматургия останавливалась исключительно на переживаниях царей и их придворных, при чем даже „на самых низких ступенях падения" венценосные герои сохраняли ореол величия и гениальности. Любопытно, что даже пьесы иностранных классиков оценивались под этим углом зрения. История в сущности — это история царей и цариц, их страстей, гнева, любви, ревности, честолюбий, благодеяний и казней. По поводу постановки „Марии Шотландской" Бьернсона „Ежегодник" производит сравнительную характеристику трагедий Шиллера и норвежского поэта. В этой характеристике нельзя не уловить того, нежно-любовного, отношения к „несчастной" королеве, того благоговейно-трогательного стиля, который господствует в „Ежегодниках" всякий раз, когда речь заходит о страданиях и радостях героев, одетых в горностай или в золоченые мундиры — „немецкий поэт сосредоточил свои симпатии именно на тех чертах личности Марии и на тех фактах ее несчастной судьбы, где она является без-

винно-страдающей, униженной, жертвой роковых событий или грубого произвола. Его „Мария Стюарт“ насквозь проникнута сочувствием к трогательной судьбе королевы-мученицы, и поэтический блеск такого освещения исторического лица совершенно заслоняет те подробности беспристрастного изображения, которыми история могла бы нарушить гармонию поэтического создания“. Хотя Бьернсон остался верен чувству симпатии „к этой исторической женщине, разливающей вокруг себя неотразимое очарование“, но он „не скрыл и отрицательных сторон ее характера“. Мария принесла „аромат версальского двора“ в чуждые и „несимпатичные условия ее новой суровой родины“. В ней — „соединение чисто женской слабости и врожденного легкомыслия с порывами властной и решительной души, смесь нежности с холодным кокетством, великодушных увлечений с холодной жестокостью, припадков бессилия с взрывами фанатизма и твердости воли“ и т. д.

VIII

Изменялась ли основная тендеция репертуара с годами? На этот вопрос приходится ответить отрицательно. На протяжении изучаемого периода репертуар театра в своей сущности, в своем общественном значении почти не претерпел изменений. Возьмем сезон, отделенный десятилетием от рассмотренных нами. В 1900 году он по существу носил тот же характер, что и в 1890. Правда, когда управление труппой попадало в руки таких сравнительно культурных людей, как Гнедич, или когда во главе императорских театров стал Волконский, человек обладавший художественным чутьем, тонко разбиравшийся в вопросах сценического искусства, тогда делались попытки поднять художественный и идейный уровень репертуара. Но эти попытки обыкновенно шли по линии наименьшего сопротивления. В репертуар вводились классические пьесы. Создать же свой репертуар, выдвинуть с в о и х драматургов театр не мог. Если мы возьмем сезон 1900 — 1901 года, то мы увидим, что подавляющее число постановок принадлежало к основному репертуару или репертуару прежних лет. Но вот те новые постановки, которые были сделаны театром для этого сезона:

Пьеса А. М. Федорова „Бурелом“. Сущность ее сводится к тому, что некий Тюменев приезжает в Петербург искать себе

дела и при помощи редактора большой столичной газеты Тумазова заводит связи в литературном и театральном мире. Тюменев пишет стихи и пьесы, Тумазов рекомендует его пьесу молодой актрисе Нильской для ее бенефиса. У себя на родине

К. А. Варламов — Варравин
В. Н. Давыдов — Муромский
„Дело" Сухово-Кобылина

Тюменев оставил невесту Таню, крестницу Тумазова, который из любви к ней и содействует карьере Тюменева. Фабула пьесы заключается в том, что Тюменев безумно влюбляется в Нильскую, окруженную поклонниками, капризную кокетку, сердце

которой „увяло раньше тела, на серьезные порывы оно уже неспособно, но остался еще какой то ложный аппетит, какая-то инстинктивная потребность видеть всех у своих ног". С кокетством Нильская соединяет довольно ловко расчет, подбирая себе поклонников, которых она называет „кактусами", из крупных дельцов, влиятельных рецензентов, играя на бирже и т. п. Содержание драмы заключается в той борьбе, которая разгорается вокруг любви Тюменева к Нильской. Таня страдает, принимает яд, выздоравливает, Нильская не то действительно хочет сделать доброе дело, не то играет в великодушие, приглашает к себе Таню, предлагает Тюменеву вернуться к Тане, но юноша, обезумевший от любви к ней, ничего не хочет слышать. В конце концов Таня овладевает собой, к ней возвращается ее гордость, она уходит, оставив Тюменева с Нильской, но эта последняя „вовсе не намерена подбирать то, чем побрезгала даже девченка" и просит горничную „проводить господина автора".

За пределы обычной обывательской сердечной драмы не выходит тема и другой новинки сезона, пьесы Шпажинского „Предел". Жена провинциального нотариуса Кропотова Агния, не раз под влиянием каприза изменявшая своему мужу, полюбила серьезно акцизного чиновника Хмелевского, некогда блестящего гвардейского офицера, прокутившего свое состояние и завершившего свою карьеру должностью акцизного чиновника. Помощник Кропотова Солодилов, влюбленный в Агнию, пишет донос на Хмелевского. Агния, подозревая в этом поступке своего мужа, грозит ему уйти с Хмелевским, и Кропотов вызывает последнего на американскую дуэль. Жребий падает на Хмелевского, который уже было изготовил записку с просьбой „никого не винить в его смерти", но потом вдруг решает, что нет смысла лишать себя жизни из-за того, что „какого-то господина Кропотова не любит жена". Тогда Кропотов убивает его выстрелом из револьвера. Благодаря уцелевшей записке, убийство принимают за самоубийство. Но совесть мучает Кропотова, он признается в своем преступлении жене и дает ей бумагу для передачи судебному следователю. Однако Агния разрывает эту бумагу, — Хмелевский уже и без того отомщен: „ты и так уничтожен, — говорит она мужу, но и я виновата, и я ухожу: ты не должен следить за мною, ни узнавать про меня. Для тебя я больше не существую. А для меня все равно, как ни погибнуть".

К. А. Варламов
Ведеркин в пьесе — „Чудовище“ В. Крылова, Столбцов — „Новое дело“ Потапенко, Крутицкий — „На всякого мудреца довольно простоты“, А. Н. Островского, Болтин — „Борцы“ М. И. Чайковского

В таком же роде и третья крупная премьера сезона — „Завещание“ Гнедича, про которую в „Ежегоднике“ сказано: „Основной темой пьесы послужила автору много раз трактованная мысль — что только искренняя любовь к ближнему может дать человеку чистое счастье“. Для доказательства этой евангельской истины, автор вывел добродетельную молодую девушку Иду, которая своим благородством пробуждает благородство в душе своего двоюродного брата Леонида. Это „обновление“ человеческой души совершается на фоне чрезвычайно запутанной интриги, развертывающейся вокруг завещания богатого старика Чебышева, дяди Иды, при чем мы имеем здесь обычные аксессуары подобных пьес: взаимное непонимание, недоразумения, раскаянья, примирения и т. д.

Следует отметить, что „Бурелом“ выдержал двадцать одно представление, „Завещание“ — девять и „Предел“ — три представления. Мы не называем нескольких одноактных пьесок, среди которых — „шутки“ и водевили, свидетельствующие о том, что этот жанр продолжал процветать в Александринском театре на всем протяжении изучаемого периода и не преследовал других целей, кроме развлечения публики.

Ю. В. Корвин-Круковский в роли Кара-Бурды „Смерть Иоанна Грозного“ А. К. Толстого Костюм по рисунку артиста

Мы видим таким образом, что общий характер репертуара, его художественная и идейная ценность мало повысились к началу XX-го века. Тем не менее, как отмечено выше, усилия, направленные к улучшению репертуара, делались, и в особенности, когда во главе труппы становились люди более требовательные как Е. П. Карпов, состоявший главным режиссером с 1896 по 1900 год, или П. П. Гнедич, назначенный управляющим труппой с первого января 1901 года.

Если Александринскому театру не пришлось создавать нового своего репертуара, оставить в этот период заметного следа в истории нашей драматургии, то следует признать его заслугой усилившееся внимание к классикам. Не говоря уже об Островском, пьесы которого заняли значительное количество вечеров в сезоне 1900—1901 года, в этом сезоне были поставлены „Коварство и Любовь“ Шиллера, „Гамлет“ и „Ромео и Джульетта“ Шекспира; ставился Мольер, Л. Н. Толстой, Гоголь, Грибоедов.

IX

Подводя итоги репертуару Александринского театра, не трудно представить себе те общественные группы, вкусы которых породили этот репертуар. Тон Александринскому театру давали по преимуществу те слои буржуазии и буржуазной интеллигенции, которые менее всего склонны были к недовольству, а тем более к каким-нибудь потрясениям, к ломке существующего порядка. Мы, к сожалению, не имеем точных сведений о классовом составе посетителей Александринского театра. Но по его репертуару и свидетельствам современников можно косвенно судить об его „социальном

заказчике". Он не удовлетворял запросы тех слоев буржуазии, которым хотелось чего-то большего, чем изображение будней, которые породили меценатство, искали хотя бы эстетических бурь и революций, которые создали Московский Художественный театр, требовали новизны и изысков, которые породили символические и декадентские издательства и все, так называемое, модернистское искусство. Еще менее мог удовлетворить Александринский театр революционно настроенные круги русской радикальной интеллигенции, связанные с пролетарским движением. Придворные круги были недалеки от истины, когда называли Александринский театр купеческим театром. Его главной публикой была средняя и крупная буржуазия, либеральная интеллигенция и либеральная молодежь. Для первых он служил местом развлечения, вторых удовлетворял бледными проблесками оппозиционных, уже выдыхающихся народнических настроений, истинным и глубочайшим выразителем которых был в предшествующую эпоху Островский.

Публика Александринского театра в 80-х — 90-х годах прошлого столетия, была по преимуществу—гостиный двор, т. е. купечество, к которому присоединялись чиновники, учителя, студенты и т. д... В особенности по воскресеньям в зрительном зале господствовала атмосфера гостиного двора и мелкого чиновничества. Только премьеры — кроме богатого купечества удостаивали своим посещением некоторые круги аристократии и кто-нибудь из великих князей.

Е. Н. Жулева
1830 — 1905 г.

Исключение составляли из общего мало-культурного состава публики студенты, которые обычно заполняли пятый ярус, „галерку",

лучшую и наиболее отзывчивую часть зрительного зала. Эта гостинодворская публика провалила чеховскую „Чайку", она была „социальным заказчиком" преобладающего репертуара театра, она вознесла на пьедестал Крылова и утвердила кры-

В. А. Мичурина — Марина Мнишек „Димитрий Самозванец" А. Н. Островского

ловщину на этой сцене. Вот как описывает „провал" „Чайки" Евтихий Карпов: „Антон Павлович остался доволен постановкой и декорациями, но, взглянув на публику генеральной репетиции, задумчиво проговорил про себя: — пьеса не понра-

вится... Она не захватывает... посмотрите на лица публики... Они скучают... им не интересно. На бенефис Левкеевой — первое представление „Чайки“ — собралась публика юбилея комической актрисы Александринского театра. Пришли господа

В. А. Мичурина — Порция
„Венецианский купец“ Шекспира

повеселиться, посмеяться, убежденные, что „Чайка“ нечто вроде „Первой мухи“ В. Крылова. И „Чайка“ показалась им веселой комедией, если не фарсом. Все в пьесе казалось им смешным. Весь первый акт в публике стоял жирный, глупый хохот. Пропало настроение артистов. Пропали полутона, пропали тонкие интонации. Пропало творчество. Пропала пьеса.

— Что же это за ужас... Я провалила роль... Чему же они смеются... Мне страшно выходить на сцену... Я не могу играть... я убегу из театра... — Со слезами на глазах, взволнованная, нервно дрожа всем телом, бросилась ко мне Вера Федоровна

В. А. Мичурина
Леди Мильфорд—„Коварство и любовь“ Шиллера

(Коммисаржевская) после первого акта. Я успокоил ее, насколько мог, уверяя, что она превосходно играла. Не ее вина, что публика не понимает пьесу...

Чехов, бледный, растерянный, с натянутой жалкой улыбкой на лице, ходил за кулисами, покусывая бородку и, видимо,

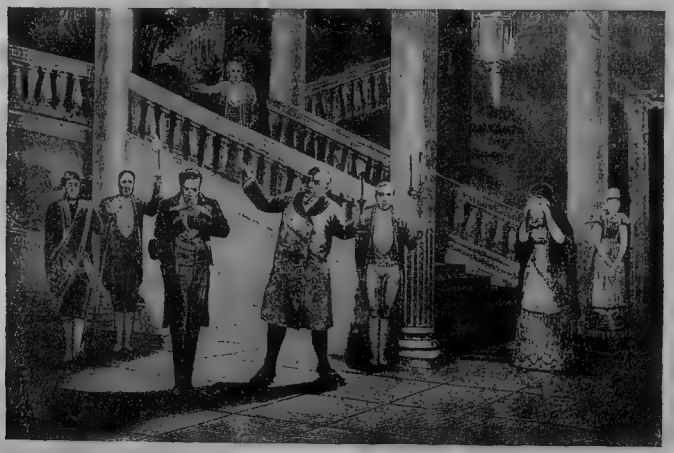
Вера Аркадьевна
МИЧУРИНА-САМОЙЛОВА
Заслуженная артистка
Работает в театре с 1886 г.

никого не замечая и ничего не понимая. Иногда он останавливался, прислушивался к тому, что говорят на сцене. При взрыве хохота в зале, пугливо шарахался, убегая ко мне в кабинет или в уборную к Левкеевой.

В конце четвертого акта Антон Павлович вошел ко мне в кабинет с застывшей улыбкой на посиневших губах и хриплым задавленным голосом сказал:—„Автор провалился"...

До слез мне было жалко и Чехова, и пьесу, и потраченного труда артистов.

Веселая публика загубила, провалила „Чайку".



„Горе от ума" А. С. Грибоедова — IV акт
Фамусов — Нильский, Чацкий — Сазонов, Софья — Дюжикова
Постановка 1881 г.

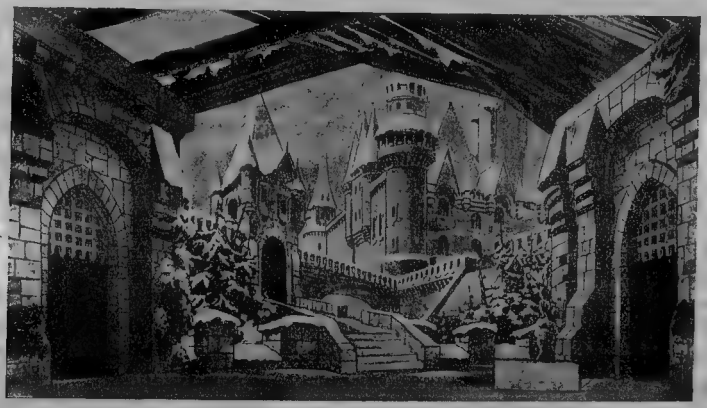
Этот печальный инцидент прекрасно характеризует публику Александринского театра. Бессмысленным смехом встретили гостинодворцы одно из самых тонких и глубоких произведений русской литературы в исполнении великой артистки,—ту пьесу, имя которой стало символом для другого театра, открывшего новую страницу в истории нашего сценического искусства.

Островский, высшее достижение репертуара Александринского театра не был обличителем, каким он долго слыл со времени Добролюбова. Он никогда не ополчался на те экономические основы, на тот порядок, которым держалось

„темное царство". Он ничем не выдавал своего отношения к политическому строю России. Капитализм, как социальный фактор, его не интересовал. Купечество в целом для него не было невежественным и хищническим классом. Таковыми были отдельные купцы. В целом, именно в этой среде таилась „искра божия", здесь обретались те праведники, которые примером и проповедью должны были внести свет в эту тьму. Совершенно в духе славянофилов, Островский не жалел мрачных красок при изображении чиновников и промотавшихся дворян с настоящим или фальшивым европейским лоском, беспощадно обличал бюрократию, чуждую, как он верил вместе с славянофилами, исконным русским началам. На изображении же „темного царства", вплоть до Гордеев Торцовых, невежественных свах и странниц, лежит всегда печать любовности и поэтической идеализации.

В купеческой среде Островский нашел далеко не одних хищников и мошенников. Здесь обрел он и свои идеалы. Не только положительные образы, в роде Любима Торцова, противопоставленные хищникам, но даже сами эти хищники наделены „искрой божией". Выход из тьмы и невежества, из эксплоатации и самодурства — не в революции общественного строя, не в борьбе против капитализма, а в революции сознания, в восстановлении и торжестве высших качеств благочестия, любви и семейных начал, которые в форме неосознанного идеала таятся в душе каждого, даже „отрицательного" героя Островского. Не в капитализме, не в крепостном праве, не в политическом строе скрыты, по Островскому, самые значительные проблемы эпохи. Все дело во внутреннем мире человека. Самые запутанные положения разрешаются добрым порывом человеческой души. Титы Титычи причиняют страдания окружающим, убивают человеческое достоинство не потому, что экономическая структура общества воспитывает их для произвола, а потому, что они забыли бога, потому, что прекрасные возможности, заложенные в душе русского человека, задавлены чуждыми наслоениями. Пьесы Островского, в большинстве — это картины столкновений двух нравственных начал, из которых в одном не трудно узнать совокупность душевных качеств русского народа в славянофильском понимании, а в другом — в том же понимании — представления, занесенные к нам с Запада; восточное начало, морально, всегда торжествует над западным. Гордей Торцов, утирающий слезу и освободи-

вшийся от „гнилой фантазии“, это — не самодур, а пробудившаяся русская совесть, на минуту смущенная чуждым влиянием. В пьесе „Не в свои сани не садись“ возвеличены домостроевские идеалы, показано их нравственное превосходство (девиз купца Русакова: „я не за того отдам, кого она полюбит, а за того, кого я полюблю“) над свободным порывом девичьего сердца, который приводит к гибельным последствиям. Никто не согласится теперь с взглядом Добролюбова, что Катерина является сильным характером, проникнутым „желанием воли, простора, горячей беззапретной свободы“, что она „светлый луч, пробивающийся сквозь мглу темного царства, внося



„Гамлет“ трагедия Шекспира — действие I, картина I-я
Постановка 1891 г.
Декорация худ. А. Ф. Гельцера

в него протест против самодурства и безгласности“. Роль протестантки, активной натуры менее всего подходит Катерине. Единственно, на что она способна, это — молитва и безропотная гибель.

Конечно, ближе к истине был не Добролюбов, а Аполлон Григорьев. Островский не был обличителем не только в революционном, но даже в оппозиционном смысле этого слова. Картины купеческих нравов, нарисованные Островским, представляли, правда, мало отрадного и давали обильный материал в руки либеральной и радикальной критики, но из этого отнюдь не следовало, что тогдашний либерализм мог причислить

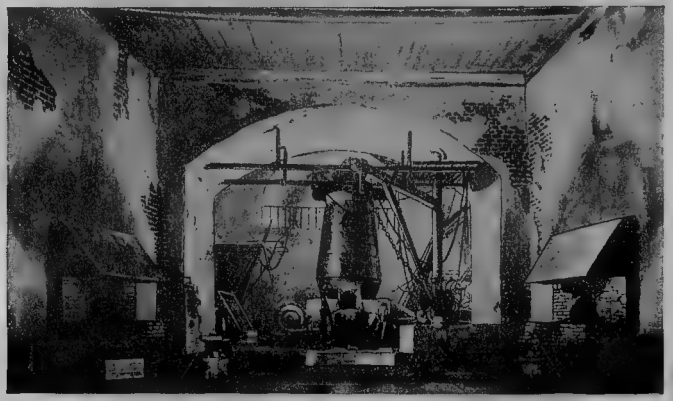
Островского к числу „своих“. Мы видели, что Островский обличал не с теми целями, с которыми выступала передовая журналистика. Аполлон Григорьев справедливо указывал на то, что в пьесе „Свои люди — сочтемся“ человеческое сочувствие и сожаление по ходу драмы остаются за самодурами, а не за протестантами, или что „Любим Торцов возбуждает глубокое сочувствие не протестом своим, а могучестью натуры, соединенной с высоким сознанием долга и чувством человеческого достоинства, уцелевшего и в грязи, глубиною своего раскаянья, искренней жаждой жить честно, по-божески“.

Островский — высшее достижение репертуара этой эпохи, оставался лучшим драматургом среди сознательных и бессознательных подражателей, воспринявших его реалистическую манеру. Он был и наиболее художественным выражением особого, если можно так выразиться, статического сознания интеллигенции того времени. Диалектическое мышление было ей чуждо. Быт „темного царства“, в изображении Островского, оставался незыблемым, не видно было сил, которым история в будущем назначила взорвать это устоявшееся болото. Драматическая борьба совершалась в пределах этого царства, не сотрясая его основ. Торцовы просветлялись, Жадовы спотыкались и возвращались к честной жизни, но купечество и чиновничество, как общественные группы, сохраняли свое бытие; автор не улавливал даже отдаленных раскатов приближающейся бури, которой предстояло снести старый общественный строй. Впрочем, Островский умер в 1886 году, в то время, когда рабочее движение и активные выступления пролетариата не развернулись еще с такой силой, как в следующем десятилетии. Но его преемники уже пережили великую петербургскую стачку, и тем не менее они оставались в пределах семейных и сердечных драм, и если касались общественной жизни, то в той же статической манере, в которой трудно было уловить отражение обостряющейся классовой борьбы.

X

Говоря о падении репертуара, нельзя не остановиться, как на одной из его основных причин, на мытарствах и интригах, являвшихся результатами все той же казенщины. Даже такой драматург как Островский, пользовавшийся заслуженной славой и авторитетом, должен был переживать тяжелые испыта-

ния, чтобы добиться постановки своей пьесы. Его переписка с актером Александринского театра Бурдиным — это целая эпопея унижений, компромиссов, беспрерывная борьба с бездарными конкурентами, хождение по всевозможным инстанциям для того, чтобы добиться получения гонорара и т. п. „Театральные безобразия дошли до высшей точки, — пишет Бурдин Островскому 31-го декабря 1883 года, — дальше итти некуда; дефицит — два миллиона с половиной. Уже видно начало конца: управление расползлось и лопается по всем швам". Еще большей горечью проникнуто письмо, написанное через две недели после этого (от 11 января 1884 года):



„Рабочая слободка" драма Е. П. Карпова
Действие I-е — 1891 г.
Декорация худ. Янова

„С чистой совестью, честными убеждениями и желаниями добра, несмотря на окружающую нас грязь, мы все еще верим, что все изменится к лучшему; может быть, это лучшее и увидят наши дети, а не мы. Когда ты проезжал на Кавказ, ты надеялся на что-то хорошее, ожидаешь чего-то и теперь, а я как вижу по журналам, ликует только Крылов, которого третью пьесу ставят в этот сезон, а твоих пьес не вижу в репертуаре". В декабре 1882 года Островский посылает экземпляр своей новой пьесы, комедию „Красавец мужчина" и просит Бурдина похлопотать, чтобы пьеса немедленно была одобрена цензурой и комитетом. Об этом же он пишет Потехину, предоставляя ему

распределение ролей при постановке ее в Александринском театре. В ответе Бурдин выражает сожаление, что Островский не заявил о своем желании предоставить в пьесе участие Савиной, так как „с Потехиным она не ладит". Через несколько

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ Среду, 18-го Октября,

Бенефисъ Г-жи Н. Васильевой

(за 25-ти лѣтнюю службу).

Артистами Императорскихъ театровъ представлено будетъ:

Въ 1-й разъ:

ВЛАСТЬ ТЬМЫ

ИЛИ

КОГОТОКЪ УВЯЗЪ, ВСЕЙ ПТИЧКѢ ПРОПАСТЬ

Драма въ 5 дѣйств. и 7 картин. (въ 4-мъ и 5-мъ дѣйств. по двѣ картины), Льва Толстого.

Декорація профессора М. А. ШИШКОВА.

Участвующіе: Гг. Сазоновъ, Давыдовъ, Варламовъ, Осокинъ, Шкаринъ, Шевченко, Шаповаленко, Петровскій, Кострова, Лирскій; Г-жи Савина, Н. Васильева, Стрѣльская, Ленская, Панченко, Кузьмина, Козловская-Шмитова, Пономаревская, Смирнова, Александрова 2 и В-ца Макарова.

Въ 1-й разъ по возобновленіи:

ВЕЧЕРЪ ВЪ СОРРЕНТО

Сцена, соч. И. С. Тургенева.

Участвующіе: Гг. Ленскій, Юрьевъ, Рыдалъ, Костровъ; Г-жи Н. Васильева и Дюжикова 2.

Начало въ 7½ часовъ.

Билеты можно получать въ кассѣ Александринскаго театра съ 10-ти часовъ утра.

Афиша первого представления „Власти тьмы" — 1895 г.

дней Островский пишет отчаянное письмо: „Мною отправлены в Петербург еще два экземпляра моей пьесы. Этот труд вымотал последние мои силы; будь друг, похлопочи для меня и ты, чтобы пропущенный комитетом и цензурой экземпляр сейчас же был отправлен в Москву. О пропуске уведоми телеграммой

да покланяйся Потехину, чтобы они развязали мою душу. Кроме любезных обещаний, до сих пор ничего нет, бог судья Ивану Александровичу; по его прежним отношениям ко мне, я никак не мог думать, что он поступит со мной так безжалостно...

Н. С. Васильева — Кручинина
„Без вины виноватые“ А. Н. Островского

Если завтра пьесу не успеют прочесть в комитете, то похлопочи, чтобы собрали экстренный. Я узнал, что против моей пьесы ведется интрига, хотят окончательно добить меня“. Это было только начало мытарств. Цензура вымарала некоторые фразы, например, в заявлении одного из героев: „я нравлюсь

женщинам, этим я и хочу воспользоваться" были выброшены почему то пять последних слов. Потехин, по сообщению Бурдина, принимал не очень большое участие в судьбе пьесы: „после потерпенных им фиаско твой успех не будет ему сладок" — объясняет Бурдин. Характерно следующее сообщение Бурдина: „сейчас пришел ко мне Павлов и сообщил, что у Александровой, которую он сейчас видел, что у нее идет не „Старое по новому", а „В царстве скуки" Крылова; в первый раз эта пьеса пойдет в бенефис Савиной, а повторится в бенефис у нее. Вот как надо делать дела; этот пройдоха ставит свои пьесы и в Москве и в Петербурге, а сделавшись членом комитета, он будет свой человек в дирекции, — вот пусть и попляшут другие авторы". Еще ужаснее обстояло дело с получением денег. Островский должен был получить гонорар за Петергофские спектакли. Бурдину сказали в конторе, что автор получит их из особых сумм „не от них, а из контроля", куда и должно обратиться. В контроле сообщают, что Островский „об этих деньгах должен заявить в Петербургскую контору свое требование, а контора это требование перешлет в контроль, который с своей стороны и сделает надлежащее распоряжение". Островский выполняет это требование, но тем не менее в последующих письмах Бурдин сообщает: „О твоих деньгах справлялся у Власова, у них еще ничего не получено, в конторе тоже ничего нет, вероятно застряло в Москве, — поторопи там", а через неделю: „с твоими деньгами за Петергофские спектакли ничего не поделаем. Я справлялся у Погожева, который сказал мне, что он приказал их внести в роспись о получении и просил осведомиться у бухгальтера Больта, тот в свою очередь сказал мне, что не знает, из каких сумм их требовать, хотел навести справки, а ответ даст не ранее Фоминой недели по случаю предстоящих праздников". Но читатель ошибается, если подумает, что к указанному сроку дело с гонораром за Петергофские спектакли наконец благополучно резрешилось. Вот, что писал Бурдин на Фоминой неделе: „О твоих деньгах за Петергофские спектакли решительно нельзя добиться никакого толку, эти деньги должна платить не контора, а дворцовое управление. Из конторы посылают в контроль, а контроль в контору, и дело напоминает сказку о белом бычке".

Таково было положение репертуара и драматургов в изучаемый период.

XI

Р. Б. Апполонский — Глумов „На всякого мудреца довольно простоты“ А. Н. Островского

Переходя от репертуара к вещественному оформлению спектакля, следует отметить, что оно стояло на том же уровне. Не было системы, не было замысла, художественного миросозерцания, которое дает единство и стройность целому. На декорациях и костюмах лежала печать случайности, но традиции пользовались богатыми запасами декораций, которые в свое время приобретались для пьес Островского. И здесь сложился известный шаблон, фантазия художника вносила немного вариаций в трафаретное изображение богатой или бедной комнаты, сада, леса и т. п. Накопленные декорации переходили из одной пьесы в другую так же, как и костюмы.

К этому, как указано выше, присоединялось то обстоятельство, что дирекция, щедрая, когда речь шла о балете, не особенно легко отпускала средства на оформление драмы. Вот в каком виде рисует Гнедич то, что он застал в Александринском театре в 1900 году при его назначении управляющим труппой: „С внешней стороны и на сцене, и в зрительном зале было далеко не благополучно. Освещение было плохое. Машинные приспособления были эпохи царя Гороха. Двери были в павильонах картонные. У каждой двери стояло по два плотника, на обязанности которых было их захлопывать за входящим исполнителем, — так что в них было что-то волшебное. Заспинник за дверями всегда изображал какие-то грязные корридоры, а не комнаты. Из окон виден был голубой эфир неба, хотя бы действие происходило в городе и в подвальном этаже. Актеры играли в зрительную залу, стояли нередко в ряд вдоль рампы. Цвет их платьев, особенно артистов, давал нередко какофонию с цветом стен павильона и с гарнитурой мебели. Так называемые „генеральные“ репетиции только вводились — робко, неблагоустроено. Так называемых „монтировочных“ репетиций не было вовсе. С гримами и костюмами нередко знакомились только во время спектакля“. Если к этому прибавить грязь за

кулисами, плевки, окурки, грязные обои, отсутствие фойе для артистов, кучеров в трепаных кафтанах, смотревших в щели павильонов на игру актера, то может быть не покажется слишком суровым вывод Гнедича, что образцовый императорский театр напоминал какой-то хлев. Обстановка на сцене мало смущала монтировочную часть. Мебель в комнате, по словам Дризена, расставляли по заранее условленному шаблону и в том порядке, в каком, вероятно, не встречается ни в одном доме. Например, на одной стороне сцены ставили два кресла и между ними стол, на другой — два стула, а на втором плане, в упор к стене — диван и стол. Портьеры и картины не навешивали на стены, обыкновенно их расписывали заранее художники, иногда достигавшие необыкновенной силы иллюзии, так что нарисованный на стене ландшафт казался настоящим. Декораторы не заботились о соблюдении стиля эпохи. Дворцовую залу изображали непременно готической, гостиную в зажиточном доме — с такой росписью на стенах, что впору какому-нибудь венецианскому палаццо, комнату бедняка — во всю сцену Александринского театра. Подстать декорациям были и костюмы. Смешать итальянцев с испанцами, а Людовика XIV с Генрихом IV ничего не стоило режиссеру.

Так называемые „Обозрения деятельности" в „Ежегодниках императорских театров" дают богатый сравнительный материал о тех затратах, которые производила дирекция на декорации и костюмы в различных театрах. Редко упоминается новая обстановка для постановок Александринского театра, тогда как например для постановки „Фауста" Гуно, возобновленного 4 сентября 1890 года, „декорации к опере были написаны нашими лучшими декораторами", как гласит „Обозрение". Далее следует перечисление отдельных декораций, написанных разными художниками: кабинет доктора Фауста — Левотом, площадь — профессором Шишковым, сад при доме Маргариты — академиком Бочаровым, внутренность тюрьмы — художником К. М. Ивановым. Само собою разумеется, что еще более щедрые затраты производились на оформление балета. Богатые костюмы кавалеров, пажей, королей и дам, высоко бьющие фонтаны, ползущие растения, группы цветов, кувшинчики, нарциссы, незабудки, ландыши, лилии, ирисы, дворцы и замки, — все это оставлялось иногда с царской роскошью. В каком пренебрежении находился Александринский театр с его блестящим созвездием прославленных артистов, до какой степени

распределение средств зависело от прихоти и весьма сомнительных вкусов членов императорской фамилии, свидетельствует хотя бы такой пример: вдовствующая императрица питала пристрастие к французскому театру, некоторые артисты, зная, что их, благодаря этому, не решатся отпустить с Михайловской сцены, заламывали необычайные цены,— и дирекции приходилось итти на соглашение и подписывать невыгодные контракты. Поэтому комик несравненно более слабый, чем Варламов или Давыдов, получал жалования вчетверо больше. В воспоминаниях Гнедича приводятся факты, показывающие, как скупо отпускались средства на постановки в Александринском театре; так например, при постановке „Зимней сказки“ Шекспира в 1903 году не было сделано ни одной новой декорации, и единственная допущенная роскошь заключалась в том, что художник Иванов добавил несколько пальм для другой декорации,— вид на Мессинский залив,— написанной для „Много шуму“ и использованной для „Зимней сказки“.

Р. Б. Аполонский — Гамлет
„Гамлет“ трагедия Шекспира

Для постановки Гетевского „Фауста“ в 1901 году, потребовавшей больших усилий, была разрешена только одна новая

декорация — лаборатория Фауста, тогда как требовалось их не менее десяти, чтобы освободить этот классический спектакль от затасканных оперных традиций. На запросы режиссера следовал обычно ответ: „нет сумм".

XII

Развитию дела мешало не только пренебрежительное отношение к Александринскому театру со стороны высших сфер. Губительное влияние оказывала громоздкость сложного бюрократического аппарата, казенное отношение, формализм и рутина, царившие во всех его частях. Следующий эпизод прекрасно рисует внутреннюю жизнь административных органов, ведавших императорской сценой. С их нравами не бесполезно познакомиться читателю, так как они были на художественном участке фронта отражением нравов, царивших во всех учреждениях уже обреченного режима. Они лучше всего объясняют почему, несмотря на наличие гениальных артистов, Александринский театр не мог остаться руководящей силой в дальнейшем развитии нашей театральной культуры. Под прессом бюрократической машины, под воздействием „высочайших" прихотей замирала всякая инициатива, выдыхался всякий творческий порыв. Эпизод, о котором идет речь, чрезвычайно характерен. До принятия Гнедичем должности управляющего труппой, рампа театра была устроена так, что освещала только ноги артистов. Лицо же и верхняя половина туловища всегда оставались в тени. Новый управляющий просил заведующего освещением отогнуть фоновый щиток, чтобы лучи падали не только вниз, но и кверху. Гнедич рассказывает об этом не без юмора. Панков, заведывающий освещением, ответил:

— Да, давно пора: щиток поставлен совсем неправильно.

— Так поставьте его как надо, — посоветовал я.

Он как будто не то улыбнулся, не то сморщился.

— А зачем? — спросил он. — Не я щиток ставил. Кто его неверно ставил, тот пускай и поправляет. А я чужие грехи исправлять не буду.

— А кто же ставил?

— А я почем знаю.

— Тогда я скажу управляющему конторой, чтобы немедленно было приведено в исполнение.

— Вот-вот, — самое лучшее.

Я указал об этом Лаппе „управляющему конторой". Он посоветовал мне, не откладывая дела в долгий ящик, сейчас же написать заявление.

— На чье же имя?

— Да хотя бы на мое.

**Заслуженная артистка
В. В. Стрельская
в пьесе „Комик XVI столетия" А. Н. Островского
1894 г.**

Я тут же на его столе написал.

— Ну вот и дело кончено, — сказал он. — Завтра же исправят.

Но вечером он пришел ко мне в кабинет.

— А дело-то не так просто. Мы ведь не имеем права на такое исправление. Это по сю сторону занавеса и имеет отношение к зрительной зале. А нас касается только сцена.

Дальнейший ход событий по поводу этого ничтожного ремонта был следующий: рампа оказалась в ведении „кабинета, что у Аничкового моста". Подача заявления туда. Появление комиссии техников. Отказ от переделки рампы ввиду высокой стоимости такого ремонта: „Нельзя тратить чуть ли не тысячу рублей на прихоть". Решено сделать поправку домашним образом. Панков заявляет, что это будет стоить двадцать пять рублей; через день рампа исправлена и обошлась всего в десять рублей. Так закончилась длинная эпопея с „прихотью", которая заключалась в том, чтобы устранить совершенно невероятное безобразие, исправить освещение, оставлявшее лица играющих темными и ярко озарявшее их ноги.

И в то же время ряд непроизводительных расходов, вызываемых ненужными, но сложившимися годами и прочно укоренившимися обычаями, отягощая бюджет театра. Было принято, например, что артистов на репетиции и спектакли привозили и по окончании таковых развозили по домам в каретах. Эта привилегия принадлежала как раз артистам, получавшим крупные оклады, не нуждавшимся в казенных каретах, так как все они имели свои собственные экипажи. Между тем бедняки, исполнители скромных ролей и жившие на окраинах, должны были тащиться пешком. Непомерно дорого стоил плохой оркестр, ненужный для драматического театра, игравший в антрактах. В труппе, слишком великой, было не мало лишних персонажей, совершенно бесполезных для театра, но доживавших свои дни в силу той же рутины. В начале 90-х годов в труппе насчитывалось около ста артистов и артисток. Иногда счастливый случай обогащал Александринский театр новыми декорациями. Так например, когда кому-то пришла в голову фантазия поставить драматический спектакль александринцев в придворном Эрмитажном театре, где обычно давались только любительские спектакли, управляющий труппой воспользовался этим случаем, чтобы заказать новые декорации для классической пьесы, которая по традиции игралась в нелепой обстановке, и Александринский театр приобрел таким образом новую постановку „Горя от ума", которая потом держалась на сцене четверть века.

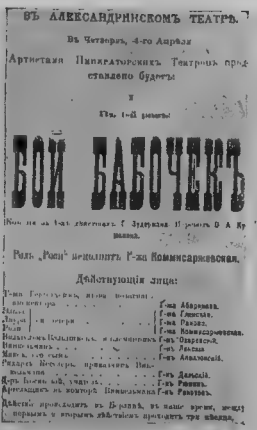
XIII

Самым великим злом в жизни театра изучаемой эпохи являлась его зависимость от людей, ничего не понимавших в искусстве, мало интересовавшихся действительным искусством, по-

стоянно оглядывавшихся на двор. В течении интересующего нас двадцатипятилетия на посту директора императорских театров сменилось три лица. Всеволожский был назначен в 1881 году и оставался в этой должности до 1899 года, когда его сменил С. М. Волконский, удержавшийся в своей должности всего два года. В 1901 году директором был назначен Теляковский. Как известно, высшим органом, в ведении которого находились императорские театры с их дирекцией, было министерство двора. Уже одно это указывало на то, что театры наравне с уделами и коннозаводством причислялись к личным удовольствиям царя. Поэтому и назначение директоров производилось без учета специальных знаний и способностей кандидата. Назначали просто приятного человека. Понимание театрального дела не требовалось. „Управлять полковым хозяйством—дело не менее сложное, чем управление театрами. При разнообразной деятельности министра двора, он нередко путал коннозаводство с театрами“ (Гнедич „Книга жизни“).

В. В. Стрельская—Арбатова Н. Н. Ходотов — Стрельский „Карантин“ Хмельницкого 1906 г.

В. В. Стрельская — няня „Госпожа Пошлость“ Н. Ходотова – 1909 г.



Въ Александринскомъ театрѣ.

Въ Четвергъ, 4-го Апрѣля

Артистами Императорскихъ Театровъ представлено будетъ

и

Въ 1-й разъ:

БОЙ БАБОЧЕКЪ

Роль „Роза" исполнитъ г-жа Комиссаржевская.

Дѣйствующія лица:

г-жа Абрамова.
г-жа Глинская.
г-жа Рыкова.
г-жа Комиссаржевская.
г-жа Озаровская.
г-жа Рыкова
г-жа Аполонская.
г-нъ Давыдовъ.
г-нъ Ленинъ.
г-нъ Рамазовъ.

Афиша первого дебюта В. Ф. Комиссаржевской на Александринской сцене — 1896 г.

Отсюда и получалось, что во главе этой важной области народного просвещения становились директора вроде Всеволожского или Теляковского. О первом уже сказано выше. Его образ можно дополнить еще несколькими штрихами. Это был барин-любитель, который сам занимался живописью, нарисовал для балета и оперы более тысячи костюмов акварелью, любил чертить карикатуры на всех окружающих, даже на министра двора, и с благоговением отзывался о Людовике XIV и Версальском дворе, вкусы которого казались ему вечными законами искусства. Островского, как мы знаем, он не любил; его восемнадцатилетнее управление театрами не ознаменовано ни одной реформой. Он мало проявлял инициативы, от себя ни разу не внес какого-нибудь плана и предложения, которое могло бы влить жизнь в бюрократическое театральное царство. Он запрещал или разрешал, но не творил и не открывал каких-нибудь творческих путей. Он был слишком барином и снобом, чтобы входить в детали, и в конце концов предоставлял театру итти рутинным путем.

В. Ф. Комиссаржевская — Варя „Дикарка" А. Н. Островского

С. М. Волконский был назначен директором двадцать второго июля 1899 г. и оставался в этой должности до седьмого июня 1901 года. Это был великосветский любитель, участвовавший в модных тогда любительских спектаклях, которые ставились в аристо-

Вера Феодоровна
КОМИССАРЖЕВСКАЯ
1864 – 1910 г.

кратических домах. Он выделился в роли царя Федора в пьесе А. Толстого, поставленной в доме его отца, играл папского нунция Миранду в Толстовской-же пьесе „Царь Борис“, в Эрмитажном спектакле, в котором принимали участие великие князья, присутствовал на репетициях и делал указания Александр III. Волконский, не в пример Всеволожскому, был театрально образованным человеком, ему принадлежит ряд теоретических работ по театральному искусству, между прочим известная работа „Человек на сцене“. Но этой формальной образованности было недостаточно для того, чтобы вдохнуть живую душу в казенную сцену и уничтожить рутину. У нового директора, тесно связанного со своей средой, творческая энергия не могла подняться за пределы коррективов и частичных улучшений. В первом своем обращении к труппе он сообщил, что будет обращать особенное внимание на чистоту русской речи, что не мало оскорбило труппу, в которой блистали Савина, Варламов, Давыдов и др. Меньше всего можно было ожидать, чтобы Волконский почувствовал, откуда должно было прийти обновление русского театра. Он пошел по линии наименьшего сопротивления, стал усердно вводить в репертуар театра классиков, — высшее, до чего мог подняться реформаторский пафос лучших деятелей Александринского театра. Были введены частичные улучшения, но вскоре самые лучшие намерения Волконского разбились о твердую стену придворного самодурства. Стоило директору поспорить о какой-то мелочи с фавориткой Николая балериной Кшесинской, — и он вынужден был выйти в отставку. Волконского сменил Теляковский, бывший конно-гвардеец, попавший на эту должность потому, что министр двора Фредерикс командовал конным полком и нередко привлекал на разные должности своих бывших сослуживцев. Как

В. Ф. Комиссаржевская — Дездемона „Отелло“ — Шекспира

В. Ф. Комиссаржевская
Маргарита
„Фауст“ Гете

мало заботились при этом на верхах о театральной подготовке директора театров, видно из того, что Теляковскому одновременно было предложено два места: в генеральном штабе и в управлении императорскими театрами. Теляковский ввел чинопочитание и старался поддерживать тон полковой дисциплины.

Само собою разумеется, что управление нового директора особых изменений в жизнь театра не внесло; бюрократизм и рутина продолжали процветать.

XIV

Сильнее всего сказывались эти недостатки в режиссерской части. Должность режиссера существовала с давних пор. Так например, в течении более четверти века (с 1864 года до 1896) эту должность занимал Федор Александрович Федоров. С 1893 г. по 1896 г. управляющим труппой состоял Виктор Крылов; главным режиссером после Федорова был назначен, с 1896 года, Евтихий Карпов, остававшийся в этой должности до октября 1900 года. В „Обозрениях“ упоминаются обыкновенно рядом с главным режиссером еще второй режиссер и три помощника режиссера. Но фактически режиссуры не было в том смысле, в каком мы понимаем эту функцию в настоящее время. Не было истолкования пьесы, художественного замысла, распределения ролей, подчинения всех элементов спектакля идее, общему художественному плану, разработанному режиссером. Функции режиссера были чрезвычайно неопределенны, компетенция его довольно ограничена. Эти функции сводились скорее к административному, а не к художественному руководству, к наблюдению за порядком, к назначению репетиций, к соблюдению тишины за кулисами. Режиссер должен был следить за тем, чтобы костюмы были готовы во-время, чтобы

артисты своевременно выходили на сцену и т. п.. Спектакли в значительной степени развертывались самотеком, артисты сами устанавливали свои взаимоотношения на сцене. Актеры были самостоятельны и не нуждались в указаниях режиссера, как не нуждался в этом и декоратор, потому что существовали традиционные приемы обстановки, которые и переходили из поколения в поколение. Никому не приходило в голову, что ансамбль, декорации, костюмы, артисты, художественное сочетание всех этих элементов являются особым видом творчества, специальным искусством, требуют художника с специальным дарованием. В Александринский театр ездили смотреть артистов, а не спектакль. Выше уже отмечено, что обстановка спектакля, декорации не были предметом изобретательности и искусства, что дворцовая зала была непременно готической, что комната бедняка была несоответственной величины, так как занимала всю огромную сцену театра, что режиссеру ничего не стоило смешать итальянцев с испанцами, и т. п. Зритель обращал мало внимания на все эти недочеты, он следил за игрою своих любимцев, артистов, которые действительно играли гениально, „могли в обыкновенной комнате играть без костюмов и обстановки и переносить зрителя в какую-угодно эпоху, при каких угодно обстоятельствах“ (Дризен). Участие люби-

В. Ф. Комиссаржевская — Лариса „Безприданница“ А. Н. Островского

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ

въ Четвергъ, 17-го Октября,

БЕНЕФИСЪ Г-жи ЛЕВКѢЕВОЙ

(За 25-лѣтнюю службу).

Артистами Императорскихъ театровъ представлено будетъ:

Въ 4-й разъ

ЧАЙКА

Комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ, Антона Чехова.

Дѣйствующія лица:

Ирина Николаевна Аркадина, по мужу Тригорина, актриса . . . . Г-жа Дюжикова I-я.
Константинъ Гавриловичъ Треплевъ, ея сынъ . . . . Г-нъ Аполлонскій.
Петръ Николаевичъ Соринъ, ея братъ . . . . Г-нъ Давыдовъ.
Нина Михайловна Заречная, дочь богатаго помѣщика . . . . Г-жа Комиссаржевская.
Илья Аѳанасьевичъ Шамраевъ, управляющій въ отставкѣ, управляющій . . . . Г-нъ Варпаховъ.
Полина Андреевна, его жена . . . . Г-жа Абрамова.
Маша, дочь . . . . Г-жа Читау.
Борисъ Алексѣевичъ Тригоринъ, беллетристъ . . . . Г-нъ Сазоновъ.
Евгеній Сергѣевичъ Дорнъ, врачъ . . . . Г-нъ Писаревъ.
Семенъ Семеновичъ Медвѣденко, учитель . . . . Г-нъ Панчинъ I-й.
Яковъ, работникъ . . . . Г-нъ Локтевъ.
[illegible] . . . . Г-нъ Тарасовскій.
[illegible] . . . . Г-жа Ивановская.

Афиша перваго представления „Чайки“ А. П. Чехова

мого артиста привлекало огромную публику, обеспечивало полный сбор, независимо от того, в какой пьесе играл артист. Замечательно, что „Ежегодники", дающие довольно подробные отчеты обо всех постановках сезона, называют автора, декоратора, если к спектаклю были сделаны новые декорации, отмечают распределение ролей между артистами, при чем нередко выделяют исполнителя главной роли. Но в этих обзорах мы не находим того, что обычно выделяется на самое видное место в современных афишах — не находим имени режиссера, постановщика пьесы. Рассказывают, например, что многие любители ездили смотреть в „Игроках" только одного Трофимова, как он молча закуривал трубку.

В. Ф. Комиссаржевская — Нина Заречная „Чайка" — А. П. Чехова

Александринскому театру выпало на долю показать русской публике мейнингенцев. Труппа эта приезжала в Петербург дважды — в 1885 и в 1890 гг. Мейнингенцы представляли собою полную противоположность александринцам. Основной принцип, установленный ими, сводился к одному слову: ансамбль. После мейнингенцев спектакль стал спектаклем, художественно целым, пронизанным единой мыслью, единым замыслом. Каждое слово артиста, каждый его жест, каждая деталь декорации или костюма были подчинены этому замыслу. На сцене не могло быть больше актера, любующегося своим выигрышным монологом, или декоратора, отдающегося полету своей фантазии, не думающего о целом. В этом театре не было первых и вторых актеров, не было главных и второстепенных сцен, выигрышных и незаметных ролей. Хорист и статист представляли для спектакля такую-же ценность, как и артист, исполнявший роль Юлия Цезаря. Знаменитый артист вынужден был играть не-

значительную роль, если этого требовал художественный успех спектакля. Каждая пьеса изучалась месяцами. Репетиции, к которым небрежно относились в Александринском театре, получили совершенно исключительное значение в театральной работе мейнингенцев. Вместо десятков новых пьес, ежегодно появлявшихся на сцене Александринского театра (например, в течение сезона 1891—1892 г. одних новых и возобновленных капитально пьес, было поставлено около тридцати, не считая второстепенных небольших пьес), мейнингенцы ставили две-три новые пьесы в год, причем некоторые постановки представляли собою художественные события. На репетициях огромное количество времени и внимания затрачивалось на самые незначительные детали. Артистам читались обширные доклады о настроении господствующем в данной сцене, о значении того или другого драматического эпизода, даже об ударении на отдельных словах. Огромное значение предавали мейнингенцы точности в изображении действительности. Пейзажи и улицы были непосредственным местом действия актеров, которые двигались среди домов и деревьев, а не в специально отведенном для этого пространстве, пустом четыреугольнике, обрамленном декорациями и кулисами. Особенно строго соблюдалась точность в исторических драмах. Производились тщательные изучения для того, чтобы воспроизвести на сцене древний Рим или средние века, английский ренессанс или французское рококо. Массовые сцены принадлежали к числу

В. Ф. Комиссаржевская Снегурочка „Снегурочка" — А. Н. Островского

величайших достижений мейнингенского театра. Вместо отряда солдат или оперного хора, который совершенно равнодушно механически стоял или двигался на сцене, не мешая зрителю сосредоточивать все свое внимание на знаменитом солисте,— мейнингенцы создали настоящие шедевры из массовых сцен.

Мейнингенцы оказали большое влияние на развитие русского театра. Но менее всего подвергся этому влиянию театр Александринский. Московский Художественный театр воспринял и довел до совершенства самую сущность искусства мейнингенцов. Иногда преувеличивают их влияние и на Александринский театр. В действительности, изменения в смысле режиссуры сводились здесь к частичным улучшениям. Верное представление о характере этих изменений дает Дризен. После мейнингенцев постановка сада, например, делалась уже по новому. Прежде полагалось просто опустить крашеный холст на грязносерые подмостки сцены и не думать, есть ли связь между декорацией и полом. Теперь это существенно изменилось: появился газон вокруг деревьев, клумбы, дорожки, наконец — зеленое сукно вместо подмостков. Изменилось также устройство павильонов. Прежние софиты сменил настоящий потолок, посредине его свешивалась иногда люстра. Появилась амфилада комнат, нередко в след за основной декорацией зритель видел другое помещение, с расставленной там мебелью и пр.. Все эти новшества прививались туго в Александринском театре с его репертуаром, уклонявшимся в сторону легкой комедии, где царствовал Виктор Крылов, с его прочными традициями, враждебными всяким новшествам. Труднее всего было победить на Александринской и вообще на казенных сценах привычку выдающегося актера интересоваться исключительно своей выигрышной ролью, его привычку к личному успеху у публики, вне зависимости от целого. Мейнингенцы вышли за пределы установленных ампула; в их труппе один и тот же актер весьма часто исполнял также роли, которые прежде никогда не соединялись в руках одного исполнителя. „Эту сторону мейнингенских постановок оказалось труднее всего усвоить даже образцовым русским сценам, где с полным ансамблем исполнялись только некоторые пьесы Островского на сцене Московского Малого театра, при постановке же исторических пьес русский театр привлекал игрой исполнителей двух-трех главных ролей, тогда как все второстепенные роли, в особенности народные массы, отдавались неумелым актерам или

статистам, которые делали их совершенно ненужными и своей игрой, или вернее—отсутствием игры, только ослабляли впечатление игры главных исполнителей. Но и после мейнингенцев нашим режиссерам не удалось побудить крупных актеров взяться за небольшие роли даже в шекспировских пьесах. Заботясь, в интересах ансамбля, о нивеллировке исполнения,

„Не в свои сани не садись“ — А. Н. Островского
Акт III, картина II
1903 г.

об устранении черезчур ярких пятен на общем бледном фоне, они, наоборот, главные роли стали поручать посредственным что конечно только ухудшило положение дела“.

XV

Не Александринскому театру пришлось встать во главе новаторских театральных попыток, во главе новых исканий, Он оставался хранителем традиции, согласно которой театр есть прежде всего место проявления актерского творчества, и первое место в нем принадлежит не режиссеру, драматургу или декоратору, а только актеру. Переходя к актерам этой эпохи, следует отметить, что они одни стояли на недостягаемой высоте среди общей расхлябанности. Все историки, говоря о конце XIX века, указывают на полную независимость актера

от дисциплины, от целого. Спектакль приспособлялся к тому или другому любимцу, и особенно—любимице публики, а не наоборот. Пьеса часто создавалась специально с целью предоставить выигрышную роль влиятельному члену труппы. Школа, выучка не считались необходимыми для артистов. Индивидуальная сторона актера преобладала. В театральном обиходе, говорит Дризен, было даже особое название, характерное для такой системы. Говорили: актер „нутра", „актер играет нутром". Это обстоятельство также не мало содействовало упадку репертуара. Ловкие драматурги быстро научились приспособляться к индивидуальности артистов. Даже такие драматурги, как Островский или Тургенев, создавая свои пьесы, имели ввиду любимицу публики Савину при обработке женских ролей. Но это было естественным сочетанием талантливого драматурга и столь же талантливой артистки, это вело к усилению художественного впечатления. Но когда Савина приобрела огромное влияние в театре, за это дело взялись ремесленники. Из этих поставщиков пьес выделялся Крылов, приспособивший к русским нравам ряд ничтожных пьес, державшихся на сцене только потому, что Савина прекрасно в них играла. Этим, объясняется то обстоятельство, что на Александринской сцене преобладали одно время такие пьесы, как „Сорванец", „По духовному завещанию", „В осадном положении" и т. д. Крылов был по крайней мере знатоком сцены, его пьесы были сценичны, чем не обладали пьесы его подражателей, совершенно опошливших и обесценивших этот, и без того не особенно высокопробный, жанр.

Актеры считали себя последователями Щепкина и Садовского, но в большинстве случаев все заветы о простоте игры, о тщательном наблюдении над жизнью, об отделке деталей истолковывались в том смысле, что школа не нужна, не нужна работа над собою, все дело в таланте, в настроении, во вдохновении. Известно, что величайшим актером „нутра", его недосягаемым образом был в свое время Мочалов, который то сводил с ума зрителей, захватывая их своей вдохновенной игрой, то оставлял зрительную залу холодной и равнодушной, когда „не был в ударе". Нужно было посетить несколько раз „Гамлета", чтобы набрести на того Гамлета-Мочалова, которому пел такие панегирики Белинский. Если великие артисты, благодаря этому, создавали незабываемые образы, которые могли служить оправданием теории „нутра", то средняя актер-

ская масса усваивала приемы и жесты „великих". Многократно испытанные, проверенные на практике, эти приемы отлагались в „сокровищницу русского театра", свято хранились и передавались из поколения в поколение. Актеры знали, что „волнение выражается быстрым хождением взад и вперед, дрожанием руки при распечатывании писем, стуком графина и стакана о зубы при наливании и питье воды, спокойствие — скукой, зеванием, и потягиванием, приказание — указательным пальцем вниз, запрещение — указательным пальцем вверх, смерть — вдавливанием груди или разрыванием ворота рубашки" (Станиславский — о ремесле). Так появились сощуренные глаза в знак презрения, комканье предметов в знак сдержанного гнева, прижимание рук к сердцу в знак любви и т. д.. Сложились „шаблоны", по которым изображались купцы с речью на „о", грубыми движениями и рыкающим голосом, резвые девушки с щебечущим голосом, развязными манерами и кокетливыми движениями и проч."

М. А. Потоцкая
Варвара–„Гроза", Купава–„Снегурочка", Фрося–„Ассамблея"
А. Н. Островского А. Н. Островского П. П. Гнедича

Но для театра „великих актеров", каким был Александринский театр, проблема ансамбля не представлялась вопросом первостепенной важности. Гениальная игра отдельных артистов

заставляла забывать все, все недочеты антуража. Многие из нас еще видели этих артистов, и никогда не забудут того впечатления, которые производили созданные ими образы. Воспоминания современников, оценки критиков сразу приобретают лирический восторженный тон, когда им приходится говорить об игре Стрепетовой, Савиной, Жулевой, Мичуриной, Варламова, Далматова, Давыдова, Комиссаржевской и т. д... О большинстве из них приходится судить по отзывам современников. Каждый из этих артистов представлял собою неповторяемую индивидуальность. Перевоплощение было полное; на сцене был действительно праздник искусства. К сожалению, бюрократизм и рутина часто мешали наиболее талантливым членам труппы оставаться в Александринском театре. Так в 1900 году ушла одна из наиболее ярких звезд этого театра, П. А. Стрепетова.

Обладая изумительными глазами и чарующим голосом при некрасивой фигуре и внешности, она умела покорять зал обаянием большого внутреннего таланта, заставляла зрительный зал верить в тот образ, который она создавала. О преображающей силе ее игры сложились целые легенды. Когда ставили „Бедную невесту“ Островского, в театральных кругах много говорили о той сцене в пятом действии, в которой Марья Андреевна в подвенечном платье спрашивает Мерича: „Хороша я?“ и слышит в ответ: „Обворожительна“. Опасались, что Стрепетова, игравшая роль Марьи Андреевны, вызовет в зале смех, благодаря несоответствию между этими словами и внешностью артистки. Но она сумела вложить в свой вопрос столько внутренней красоты, этот вопрос прозвучал так победоносно, что зал дрогнул и по словам очевидцев в эту минуту забыл все— и лицо и фигуру и верил, что она была действительно обворожительна. Ее слезы, по отзывам современников, были бесподобны. Отдельные фразы, отдельные моменты в ее ролях запоминались на всю жизнь. Еще и в настоящее время, видевшие Стрепетову, не могут забыть: „маменька, что вы со мною сделали“? в „Горькой судьбине“ или „Ох, скушно мне“ в „Грозе“ „Убить—убьешь, другую не найдешь“ в „Василисе Мелентьевне“.

Как отмечено эта артистка не обладала внешними данными, была не хороша собой и дурно сложена. „Но талант Стрепетовой скрашивал ее физические недостатки. Когда она появлялась в Василисе Мелентьевой, в первый момент не верилось, чтобы избалованный на женскую красоту царь Иван мог прельститься

подобной женщиной. Однако, по мере того, как развивалось действие, это сознание уступало место другому. Дарование артистки превосходило ее дефекты. Зритель готов был божиться, что никакой другой не могла быть Василиса. Успех ее в Александринке был чрезвычайный. Я могу его сравнить с успехом М. Н. Ермоловой в Москве. Только с этими двумя артистками случалось, что по окончании акта публика в течении нескольких минут сидела в оцепенении и затем, как будто очнувшись, разражалась бурными аплодисментами. Мне удалось, пишет Дри-

Н. Н. Ходотов — Беляев, М. Г. Савина — Наталья Петровна „Месяц в деревне" — И. С. Тургенева 1903 г.

зен, присутствовать на прощальном бенефисе Стрепетовой. Она в чем-то неполадила с дирекцией и неожиданно, среди сезона, ушла. На прощание давали „Без вины виноватые" Островского. Спектакль был сплошным триумфом артистки. Волнение в зале достигло своего апогея, когда Стрепетова, взяв из рук капельдинера простенькое колечко с бирюзой, подарок студентов, поцеловала колечко". Лучшие ее роли были бытовые; особенно волнующее впечатление производила она образом Катерины в „Грозе" и Лизаветы в „Горькой судьбине" Писемского, в особенности в последней.

XVI

Истинным творцом образа был артист, а не автор. Иногда автор не узнавал своего замысла и должен был преклониться перед артистом, который преобразовывал пустяк в жемчужину, создавал из ничтожного материала, данного автором, настоящие перлы драматического искусства. Еще больше, чем к Стрепетовой, относится это к самой крупной звезде того времени — Марии Гавриловне Савиной, с 1874 года, со дня ее поступления на Александринскую сцену, сохранявшей в течение десятков лет место премьерши и любимицы публики. Быть может, лучше всего характеризует силу ее таланта следующий эпизод. В 1879 году, приискивая пьесу для своего бенефиса, Савина набрела на „Месяц в деревне". При этом артистка остановилась не на центральной женской роли Натальи Петровны, которая, естественно, должна была привлечь бенефициантку, а на мало заметной роли Верочки. В это время Тургенев приехал в Россию, и молодая артистка с трепетом отправилась на свидание к прославленному автору. Произошло недоразумение. Тургенев, как рассказывает Савина в своих воспоминаниях, был озадачен, узнав, что она играет Верочку. „Что же там играть?" — сказал он. Но Савина показала, что может сделать гениальная артистка из незначительного литературного материала. После третьего действия (сцена Верочки с Натальей Петровной), Тургенев пришел в уборную артистки „взял ее за обе руки, подвел к газовому рожку, пристально, как будто в первый раз ее видел, стал рассматривать ее лицо и сказал: „Верочка... Неужели я написал эту Верочку?... Я даже не обращал на нее внимания, когда писал... Все дело в Наталье Петровне. Вы живая Верочка. Какой у вас большой талант". В статье „Чародейка русской сцены", помещенной в „Театре и Искусстве" (1900, № 4) известный в то время театральный критик И. Л. Щеглов (Леонтьев) писал по поводу этого спектакля: „Верному и тонкому чутью Марии Савиной удивлялся сам Тургенев... Это последнее имя заставляет меня невольно поделиться еще одним счастливым воспоминанием... воспоминанием об одном из нежнейших образов, когда-либо созданных Савиной, — образе Верочки в комедии Тургенева „Месяц в деревне". Этот трогательный образ сейчас перед моими глазами, как живой: симпатичная головка с заплетенной косой и детски наивным личиком, коротенькая институтская блуза с белым передничком, в руке бумажный змей... Но на

этом тонко-выразительном детском личике, в продолжении двух-трех часов, что идет пьеса, зритель может читать, как в раскрытой книге, всю историю зарождения и развития первой девической любви, целую, так сказать, симфонию сокровеннейших и нежнейших чувств, таившихся в глубине непорочного сердца бедной Верочки. И потом еще — трогательная подробность... Точно весенний радостный ливень, хлынул в сторону ложи новый неистовый поток рукоплесканий, превратившийся по окончании пьесы в настоящую бурю народного восторга, — и в этом чаду

М. П. Домашева

Снегурочка „Снегурочка" А. Н. Островского | Марикка „Огни Ивановой ночи" Зудермана | Марья Антоновна „Ревизор" Н. В. Гоголя

славы, в общем дружном клике нежданно слились воедино два дорогих для родного искусства имени: Тургенев и Савина".

М. Г. Савина родилась в 1852 году, начала свою артистическую деятельность подростком в провинции. Появившись в Петербурге, она обратила на себя внимание на одном спектакле и была приглашена на жалованье в 900 рублей в год, при 15 рублях поспектакльной платы, в Александринский театр, где выступила в первый раз 18 августа 1874 года, и оставалась 40 лет на первых ролях неизменной любимицей публики. Она умерла 7-го сентября 1915 года. Об ее влиянии в Александринском театре имеются противоречивые сведения. С началь-

ством она не ладила, и начальство ее не любило, но боялось. И Гнедич, и Теляковский в своих воспоминаниях говорят о „самодержавии» Савиной. Она была капризна в выборе пьес и нередко заставляла ставить ничтожные вещи, понравившиеся ей той или другой ролью. Очень характерен и для тогдашних театральных нравов, и для самой артистки конфликт между нею и дирекцией, разыгравшийся из-за пьесы „Пустоцвет». Теляковский, которого, впрочем, нельзя в данном случае считать вполне объективным летописцем, рассказывает, что Савиной хотелось играть в этой пьесе, но признаться в том, что это — ее выбор, ей не хотелось, так как она понимала, что этот выбор ей поставят в упрек. «Она стала распространять слух, что играть »Пустоцвет“ ее заставляет дирекция против ее воли, но так как она—артистка дисциплинированная и не такая, как другие члены репертуарного парламента, то она обязана приказание дирекции исполнить». Но правда о «Пустоцвете“ проникла в газеты. Страшно взволнованная, она явилась к Теляковскому, заявила, что заметка, приписывающая ее настоянiям постановку пьесы, написана со слов Гнедича, и потребовала, чтобы дирекция напечатала опровержение и печатно заявила, что пьеса ставится по желанию дирекции. Таким образом, по словам Теляковского, дирекция „прикрывая тонкий вкус Савиной, должна была напечатать явную ложь и признать, что она сочувствует именно тому репертуару, против которого начала борьбу». В „Новом Времени“ появилась наделавшая большой шум статья Юрия Беляева: „Она в отставке“ где между прочими находилась такая фраза: «можно Александринский театр от Савиной отставить, но не Савину от Александринского“. Гнедич стал получать угрожающие письма. Один анонимный меломан сообщал, что убьет его по выходе из театра. В конце концов, Теляковский послал к ней управляющего конторой Вуича с «заявлением, что дирекция сдается на ее милость и усмотрение и готова написать любое опровержение, даже больше, чем она требует, лишь бы не терять ее из состава труппы».

Интересно объяснение, которым сопровождает описание этого инцидента сам Гнедич. Аргумент, которым Савина подчиняла себе дирекцию при постановке таких пьес, как „Пустоцвет“, был чрезвычайно прост. Она заявила, что ее любит смотреть двор в ролях легкого репертуара. Это не было утрировкой с ее стороны. Она, говорит Гнедич, играла превосходно эти роли, и смотреть на них было приятно. Высокопоставленные же

особы, действительно, не редко обладали сомнительным художественным вкусом. Лейкин с гордостью рассказывал, как ему говорили великие князья, что он — их любимый автор, и что они ставят его выше Толстого, не говоря уже о Горьком и Л. Андрееве. „Теляковский, продолжает Гнедич, в первый раз убедился, что такое премьерша. Управляя московскими театрами,

„Смерть Иоанна Грозного" трагедия А. К. Толстого Площадь в Замоскворечьи — Григорий Годунов объявляет народу о бесплатной раздаче хлеба Декорация художника Ламбина 1908 г.

имея дело с Ермоловой, Федотовой и Лешковской, он и не подозревал, что артистка с характером, стоящая во главе театра, — тоже, что и директор. Она всегда может сорвать нежелательную пьесу, заболев накануне. Она всегда может жаловаться не только министру, но и государю. У нее всегда есть люди, которыми она сумеет провести то, что хочет. Уж на что, кажется, был силен Волконский, а и он стушевался, когда за

дело взялась такая „шишка", как Кшесинская. У Савиных всегда в запасе есть прошение об отставке. Савина заявила мне, что она подаст в отставку; я заявил, что и я подам в отставку, и ей будет едва ли приятно, когда в прессе начнут выяснять истинную причину ее. В конце концов, и она и я остались на своих местах, только мы перестали кланяться при встречах, ограничиваясь служебными отношениями". В 1905 г. по рассказу Теляковского, Савина отказалась играть в назначенных ей пьесах: „Сердце не камень" Островского, „Призраки" Ибсена и „Измена" Сумбатова, потому что считала их для начала сезона неподходящими, и заявила, что хочет выступить „в настоящей и интересной роли". Она решила ждать новой пьесы Трахтенберга, каковой оказалась „Фимка". „Савина, — с явным раздражением прибавляет Теляковский, — старилась, успеха прежнего и помину не было, а капризы не только не уменьшались, но с годами увеличивались. Прошлый сезон, когда она гастролировала в Одессе, до декабря не было никаких недоразумений в последовательности репертуара, — спектакли не срывались, и можно было вперед распределять время репетиций и премьер".

XVI

Само собою разумеется, что иными представляются и отношения Савиной к начальству и ее значение в театре, когда мы обращаемся к другим источникам, и прежде всего — к ее собственным письмам и письмам Тургенева к ней. Она беспрестанно жалуется на одурение от непосильной работы. В письме к Кони в 1883 году она пишет: „Да, я на этой неделе играю десять раз, а бог дал семь дней только. Масляная началась у меня с октября. На будущей неделе то-же. И после спектакля (когда кончаю рано) авторы читают у меня пьесы, или меня привозят безчувств, как всю прошлую неделю". — В 1887 году: „Милую дирекцию очень потревожили мои провинциальные лавры, и она отомстила мне по-своему. Из Саратова я выехала 31-го и, приехав сюда 2-го сентября, узнала, что 1-го на афише стояло „Укрощение строптивой" и снято по моей „внезапной болезни", а 2-го прямо из вагона я должна была играть „Соловушку". Управляющий репертуаром на взрыв моего негодования хладнокровно заявил, что хотел на афише поставить: „за неявкой г-жи Савиной". Точно я хористка, за которой присылают и посы-

Василий Пантелеймонович
ДАЛМАТОВ
1852—1912

лают петь, ни с чем не соображаясь". В 1902 году: „Благодаря тому, что дирекция превратила меня в „конку" Александринского театра, я лишена возможности быть где-нибудь, кроме репетиций и спектаклей; качусь по рельсам одного и тогоже пути, не имея возможности оглядеться..." (Предисловие А. Ф. Кони к книге „Тургенев и Савина"). Временами на Савину находили мрачные мысли, и она подумывала об отставке. „Чему я не рад, — пишет ей в одном письме Тургенев, — так это тем дрязгам, которые, повидимому, опутали вас по возвращении в Петербург, „на арену вашей деятельности", говоря высоким слогом. Что это, помилуйте, вы даже об отставке упомянули. Убежден, что это было в вас лишь минутной вспышкой раздражения, — и теперь от этого и следа не осталось. Вы должны остаться на сцене до тех пор, пока со свойственным вам талантом не будете исполнять роли „благородных старух", т. е. еще лет сорок...". По словам Кони, в одном из писем к нему в конце 90-х годов она писала, что твердо решила оставить сцену и, наконец, получить возможность думать, читать, отдыхать и отдаться воспоминаниям о прошлом своей сценической деятельности". Об огромной работе, которую несла Савина по театру, свидетельствуют и объективные данные. Количество ее выступлений огромно. Она занимает всегда одно из первых, а иногда

В. П. Далматов — Вихорев „Не в свои сани не садись" А. Н. Островского

В. П. Далматов — Ноздрев „Мертвые души" — Н. В. Гоголя 1893 г.

первое место по числу спектаклей, в которых участвует. В сезоне 1890 — 1891 гг. она была занята, считая и московские гастроли, 97 раз, в сезоне 1891 — 1892 гг. — 103 раза, в сезоне 1892 — 1893 г. — 115 раз и т. д. С ней не может конкурировать ни одна из крупных артисток труппы. Если мы возьмем сезон 1892 — 1893 годов, то находим в „Ежегоднике" такие цифры: Абаринова — 87 раз, Дюжикова 2-я — 33 раза, Жулева — 69 раз, Левкеева — 55 раз, Мичурина — 41 раз, Потоцкая — 64 раза и т. д. Если принять во внимание, что всего в этом сезоне в Александринском театре было дано 188 спектаклей, то выходит, что Савина была занята почти в двух спектаклях из каждых трех.

Дирекция не даром превратила ее в „конку". Она являлась самой притягательной силой для публики. Отзывы об ее игре пронизаны восторгом. Несомненно, она доставляла не мало трудностей дирекции, но не все знатоки театра относились к ее „самодержавию", как к отрицательному явлению. „Когда, — писал по поводу ее смерти А. Р. Кугель, — говорят о „самодержавии" Савиной и о власти ее на Александринской сцене, то, быть-может, этим хотят указать на известную односторонность репертуара. Но каждая крупная личность налагает свою печать на театр, и каждый несет в себе достоинства своих недостатков и недостатки своих достоинств. Говоря о Савиной и ее влиянии, мы должны признать в ее торжестве победу правды искусства над притворством, лицемерным миндальничаньем и жантильничаньем над истерическим надрывом героинь, над

подделкою лирических чувств — над всем тем, что так соблазнительно для актрис, и что давало им легкие успехи. Савина оздоровила в этом отношении русскую сцену, и кто пристально следил за историей русской сцены последнего сорокалетия, должен признать, что не „самодержавие“ и „самовластие“ Савиной, а правда ее сценического творчества, неизменный реализм ее созданий — отметали ложь подделок и имитаций и разоблачали фокусы и вымогательства фальшивого искусства“.

Из многочисленных восторженных отзывов об игре Савиной приведем характеристику ее сценического дарования, принадлежащую А. Ф. Кони: „Для Савиной сцена была любимым поприщем для самостоятельного творчества, не ограничивающегося умелым и достоверным изображением того, что задумано автором. Она стремилась в олицетворение созданного автором образа вложить свое личное проникновение духовной сущности бытовых условий этого образа. Становясь истолковательницей автора публике, она нередко своим пониманием внутреннего мира изображаемого лица уясняла самому автору то, что им, — быть может, бессознательно, — было вложено в это лицо, как возможно и претворяла эту возможность в действительность. Эта способность проникновения, свойственная лишь великим артистам, распространилась у Савиной не только на изображаемую личность с ее страданиями и страстями, с ее сердечными муками и душевной чистотой, но и на всю среду, обстановку, бытовые и исторические условия, под влиянием которых жила и развивалась эта личность. Благодаря этой, если можно так выразиться, „ретроспективной интуиции“ в исполнении Савиной чудилось и виделось давно минувшее время со всеми своими

В. П. Далматов — Кречинский, „Свадьба Кречинского“ — Сухово-Кобылина

особенностями, а также необычное, по вдумчивости, понимание характерных свойств настоящего, не только не испытанного, но и не виданного ею. Какой бы женский образ она ни создавала, зрителя всегда поражала бытовая или историческая жизненность последнего. Ему приходилось невольно преклониться перед умом, знанием и талантом артистки, умеющей с одинаковой силой и чуткостью воплотить ряд самых разнообразных женских типов, в их ярких переживаниях, начиная с горемычного, но гордого существа, порвавшего с недавним настоящим во имя не ясного и для нее не осуществимого будущего, и кончая „жертвой общественного темперамента", со всеми ее ухватками...".

Огромный талант Савиной не мог однако затмить других выдающихся сил женского персонала. Среди артисток находились такие дарования, как Вера Аркадьевна Мичурина, дочь артистки Веры Васильевны Самойловой, последняя представительница знаменитого артистического рода Самойловых, начавшего свою артистическую карьеру в 1805 г. До поступления на сцену Александринского театра Мичурина выступала всего несколько раз в петербургском музыкальном кружке. Дебютировала на Александринской сцене в 1886 году в „Прологе к Псковитянке" затем выступила в „Завоеванном счастьи" Крылова, выдвинулась в роли гувернантки во „Второй молодости" Невежина. Репертуар Мичуриной довольно разнообразен. Она сыграла до 200 ролей, создала классические образы Порции, Эмилии Галотти, Лэди Мильфорд; в „Горе от ума" играла Софью, потом перешла на роль графини-внучки, в настоящее время на роль Хлестовой. После революции играла в новых пьесах, в „Огненном мосте", в „Канцлере и слесаре" и др. Мичурина принадлежит к числу наиболее выдающихся артисток нашей сцены. Основные черты ее таланта — строгость и ясность сценического рисунка, благородство стиля при известной холодности темперамента, внутренняя дисциплина, выдержка, непреклонная логика игры. Е. Н. Жулева, игравшая на сцене Александринского театра с 1846 года, в свое время прекрасная ingénue dramatique, продолжавшая и в 90-х годах великолепно играть драматических старух. Удивляешься той энергии, с какой эта артистка служила сцене даже после полувекового пребывания на ней. В сезоне 1890—91 года она исполнила 21 роль, выступив в них 97 раз, а в 1893—1894 г. — 22 роли и участвовала в 92 спектаклях и 1900—1901 г. — в 14 пьесах — 59 раз.

В статье, посвященной ей и напечатанной в „Ежегоднике“ 1895—1896 г., отмечается эта необыкновенная творческая сила, неувядающая свежесть: „Все эти роли — светских дам, благородных матерей, — говорит автор статьи, — были как в новых пьесах, так и в драмах и комедиях старого репертуара. Новые роли исполнялись и создавались прекрасной актрисой преимущественно только на один сезон, потому что самые пьесы редко переживали дольше этого „обязательного периода“. Зато в старых ролях Е. Н. являлась вновь и вновь той умной, талантливой, превосходно владеющей внешними приемами актрисой, которая и в труппе образцового театра может и должна считаться не только непременным членом, но и ее украшением. Полная сил, в спокойно-уверенном обладании завершившего свое развитие дарования, Е. Н. вносит в исполнение ролей ее обширнейшего репертуара, истинно мастерские приемы сценической техники, тонкое понимание характера олицетворяемого образа, массу труда, изучения. Рядом с Жулевой другой ветеран Александринской сцены — В. В. Стрельская, „тетя Варя“, общая любимица, поступившая в театр в 1857 г. и через сорокпятьдесят лет продолжавшая выступать в сотне спектаклей в сезон. Она играла по преимуществу свах, нянек, старух. Репертуар ее был ограничен. Но то, что играла, она играла с необыкновенным мастерством. Особенно хорошо она исполняла роли пожилых женщин в пьесах Гоголя и Островского, — несравненная Пошлепкина в „Ревизоре, Бобылиха в „Снегурочке“, Кукушкина в „Доходном месте“, Простакова в „Не-

Н. Ф. Сазонов
„Старый закал“ — А. И. Сумбатова
1893 г.

Н. Ф. Сазонов
1843—1902 г.

дорасле“ и т. д. Никто не мог сравниться с нею в исполнении свах Островского. Наделенная бо́льшим комическим талантом, играя комические роли, она иногда „душила слезами“. Далее Аба́ринова, Дюжикова, Дюжикова 2-ая, Левкеева, Васильева, Потоцкая, Домашева и другие, которые с успехом могли служить украшением любой сцены.

Прекрасным и ярким диссонансом в это бле́стящее созвездие артисток врывается образ Веры Федоровны Комиссаржевской. Она дебю́тировала в Александринском театре в роли Рози в „Бое ба́бочек“ 4 апреля 1896 года, а через шесть лет — 1 августа 1902 года она рассталась с этим театром. Она бы́ла революционной артисткой в его труппе, бы́ла живым отрицанием его духа, его традиций, его системы. Когда мы рассматриваем театральную жизнь этой эпохи, когда мы спрашиваем себя, — а где же бы́л голос надвигающейся революции, бы́л ли он слышен на сцене в эти, печальной памяти, побе́доносцевские времена, — то единственное имя, возникающее перед нами, это имя Комиссаржевской. На первый взгляд такая мысль представляется чрезвычайно спорной. Комиссаржевская играла в Александринском театре с возрастающим успехом и делила его с самой Савиной, играла самые разнообразные роли: Ларису в „Бесприданнице“, Сашеньку в „Иванове“, Нину Заречную в „Чайке“, Дездемону, Офелию, Снегурочку, Маргариту в „Фаусте“, Марикку в „Огнях Ивановой ночи“, Аглаю в „Идиоте“ играла в „Закате“, в „Накипи“. Есть даже критики, утверждающие, что ее выступления в Александринском театре бы́ли лучшей порой ее деятельности. Но может бли́же всех к истине оказалась В. А. Мичурина, которая выразилась о причинах ее ухода следующим образом: „Она ушла, потому что ей у нас нечего

было делать, ей нужен был свой театр. У нас она меркла. Она — гастрольная артистка. Наш театр слишком большой. Он не для лица". Она противостоит этому театру, как противостоит будущее прошлому, движение — неподвижности, тревога и бунт — покою. Преобладающая черта ее — чувство неудовлетворенности, неустанные искания, неутомимое стремление вперед. После ухода из Александринского театра она с увлечением отдает дань модернизму, создает незабываемые образы в пьесах Ибсена, Кнута Гамсуна, Метерлинка, Пшибышевского, Оскара Уайльда. Кто видел Нору или сестру Беатрису в исполнении Коммиссаржевской, тот никогда не забудет ее игры, не забудет этих образов. Современная критика прекрасно характеризует дарование Коммиссаржевской, но не заметила самого главного — того обстоятельства, что Коммиссаржевская, единственная, нашла горячий отклик в революционных кругах, что ее тянуло к революции, и что в ней революционное движение видело „свою".

„Артистка,— писал один из критиков,— передавала всю высоту и глубину женского сердца и голосом и взглядом своих проникновенных, дивных глаз, в которых сменялись отражения душевных переживаний, и выразительной мимикой нервного лица. И радость, и задорный юмор, и нежное лирическое чувство, и ярко вспыхивающая страсть, и гнев, и страдание — все в передаче артистки было прежде всего так жизненно, так художественно просто и естественно... В ее игре, как в игре Дузе, светилось всегда собственное „я" артистки, но это „я", благодаря которому игра ее окрашивалась некоторым однообразием, было так покоряюще, так трогательно прекрасно, что всегда индивидуализированные образы Коммиссаржевской были полны нового и нового обаяния. Коммиссаржевская так же как и Дузе, идеализировала женщину, то светлое „вечно женское", которое живет в душах страдалиц, каковы бы они ни были. Коммиссаржевская, как и Дузе, не лгала, не выдавала зло за добро, но и

Н. Ф. Сазонов
Кудрин
„Мирская вдова"
Е. П. Карпова

в женских грехах, даже в женской лжи, артистка показывала нам очищающее и осветляющее страдание, красоту женской скорби. Ее артистическая палитра резко сверкала яркими, сильными красками, но какое богатство светотеней и полутонов давала артистка". Дризен считает ее главным достоинством „простоту сценических форм": „Без преувеличения можно сказать, что она „переживала" своих героинь. Как часто хотелось выскочить из кресел и побежать навстречу этой маленькой женщине, которая так глубоко и проникновенно понимала человеческое сердце. Помню, с каким волнением я покидал театр после „Борцов" М. Чайковского. Известно, что пьеса заключается в трагическом конфликте развратного отца с дочерью. Отца играл Варламов, дочь — Коммиссаржевская. Сцена, когда Соня не верит еще позорному поведению отца, стучится к нему в кабинет и в молчаливом ответе угадывает истину, была разыграна с неподражаемым совершенством. Искренность артистки сообщалась и другим исполнителям. Так же великолепна была Коммиссаржевская и в мало известной пьесе немецкого драматурга Гальбе „Юность". Она изображала экзальтированную девушку, павшую жертвой любви и фанатизма влюбленного в нее каноника. Основные черты дарования В Ф. удивительным образом сочетались с инстинктивным пониманием глубины сюжета. Коммиссаржевская в этой драме одинаково увлекала как в сценах любви к юному студенту, так и в проявлениях ненависти к черному ангелу ее жизни, молодому пастору. И нужно было видеть, как бешено чередовались в ней эти противоположные чувства. Помню, что в этот спектакль я встретил Варламова. Глаза его были влажны от слез. Старый актер, на своем веку видавший многие виды, плакал при изображении чувств, настоящую цену которым он хорошо знал по собственному опыту". Но это далеко не все. Повторяю, тогдашняя интеллигентская критика не заметила самого главного. В игре Коммиссаржевской горело то пламя, которое вскоре должно было зажечь пожар в стране. Пишущему эти строки пришлось видеть Коммиссаржевскую в роли Норы. Когда она в разговоре с Крогстадом произносила: „Чтобы жена не имела права спасти своего мужа? Я не знаю точно законов, но уверена, что где-нибудь в них это должно быть разрешено...", — казалось, что в зрительном зале возникло что-то значительное, проблемы мирового значения задевались в этих, так просто и наивно, сказанных словах, два мира стояли друг перед другом непримиримыми врагами, устами

М. В. Дальский—Гамлет
„Гамлет" — Шекспира

любящей женщины сама природа бросала в лицо обвинение векам лжи и насилия, естественные права человека вступали в поединок с запутанной системой современного государства, всего уклада современной буржуазной жизни с ее охраной собственности, с ее хитросплетениями, имеющими одну цель—доставить торжество более изворотливому, более беззастенчивому, более искустному в мошеннических проделках. Слова были просты, естественны, слова простодушного милого ребенка, не понимающего ничего в сложности общественных отношений ребенка, впервые столкнувшегося с ними при защите своего кукольного домика. Но они производили впечатление взрыва, ревели ревом революционной трубы, сотрясали до основания старый порядок, с беспощадной очевидностью обнажали все безумие современной жизни. Едва ли сама Коммиссаржевская сознавала, каким глубоким общественным значением наполняла она простые слова, какой злободневной и волнующей была ее сестра Беатриса, своей трогательной игрой, по новому, разрешавшая борьбу страсти и аскезы, самой кротостью своей бросавшая к ногам природы весь отвратительный мир церковности.

Уже в те времена, в ее конфликте с Александринским театром смутно ощущали отражение иной борьбы, той еще не видной на поверхности борьбы между реакцией и революцией, которая в неожиданных формах проявлялась в различных сторонах жизни. „В 90-х годах, — рассказывает Александра Коллонтай, — когда Коммиссаржевская начала свою работу на сцене, в театрах, особенно в Ленинграде, царили и господствовали артистки

типа Савиной: баловни „светского“ общества, богачей, помещиков, аристократов. Артистки боялись „мыслить“, усердно молились, весьма почитали „царскую фамилию“ и слепо ненавидели все, что хоть сколько-нибудь отдавало революционностью. Характерной чертой того времени, царского времени, были: несправедливость, жестокость, насилие. Вера Федоровна ненавидела страдание, несправедливость, жестокость, насилие, т. е. все то, что ненавидели и революционеры. Для нее основное в жизни было непримирение с окружающим, не пассивность и консерватизм, а творчество, созидание, „бунт“ в искании новых, более совершенных форм. Коммиссаржевская искала их в искусстве, революционеры — в социальных и экономических взаимоотношениях. Но мы говорили на одном с ней языке. Она была нам близка, и нас она понимала инстинктом художника-новатора... Талант Коммиссаржевской сливался с духом революционной молодежи конца девяностых, начала девятисотых годов. В самом банальном незначительном образе Коммиссаржевская умела оттенить те черты, выявить те струны, которые звучали и в лучшей части трудовой учащейся молодежи тех годов. Вот почему Коммиссаржевская была для нас не просто великая художница-артистка, но и „символ“ — символ бунта против незаслуженных несправедливых страданий „бесправных“, „угнетенных“. Символ преодоления устоев и традиций, символ тех, кто шел к новому, кто становился в ряды борцов... Не даром звала молодежь Веру Федоровну „солнцем“. В ней было действительно много от солнца: беспощадно выжигала она в сердцах пассивность перед несправедливостью страданий и грела тепло, кто рвался в бой за новые формы жизни, за право на выявление своего творчества во всех областях революционного созидания. Вере Федоровне Коммиссаржевской по справедливости принадлежит почетное место среди тех имен, которые способствовали победе революционной идеологии и современного строительства социализма“.

Эти слова чрезвычайно любопытны не только потому, что ярко характеризуют отношение революции к Коммиссаржевской, их внутреннее единство. Эти замечания крупной партийки еще более любопытны тем, что определяют отношение революции к Александринскому театру, который в ее глазах являлся театром реакционным, символом консерватизма, театром эксплоатирующих классов. Участие Коммиссаржевской в революционном движении до сих пор мало выяснено, а между тем изучение

этого вопроса быть-может пролило бы не мало света на душевную драму этой великой артистки. Коммиссаржевская активно, на практике помогала партии, помогала своим именем тогда, когда необходимо было выручить арестованного, помогала сборам материальных средств при забастовках, или когда опустевшая касса партии мешала работе. „Забастовка за Нарвской или Невской заставой, рассказывает Коллонтай: „Необходимы средства. Устройте концерт под прикрытием благотворительного общества, студенческой организации, или просто дайте свое имя. Девяносто девять процентов театральных знаменитостей в испуге замахали бы руками. За кого вы их принимаете? они против „бунтовщиков"... Вере Федоровне и в голову не приходило „бояться" общения с нами, страшиться ответственности. Для рабочих? Для революционеров? Значит, надо сделать. Разве она сама не была революционеркой на подмостках театра?.."

М. В. Дальский
Истома Окладный
„Боярин Нечай Ногаев"
1896 г.

Само собою разумеется, что не на сцене казенного театра могла найти Коммиссаржевская простор для своего гения, для своих революционных стремлений. Не могла она его найти и в своем собственном театре, в тогдашних модернистских течениях. Великие индивидуалисты конца века больше говорили ее душе, чем старомодный реализм Александринского театра. Ибсен, Гамсун, Метерлинк, Пшибышевский, Оскар Уайльд, Леонид Андреев — те, кто уводили бунтующего интеллигента в его внутренний мир, противопоставляли мещанству и убогой либеральной общественной мысли напряженную индивидуальную жизнь,

богатство душевных переживаний. Коммиссаржевская, революционерка, чувствовала, что и это — „не настоящее". Известно ее знаменитое письмо, в котором она объявляла о своем уходе из театра: „Я ухожу потому, что театр в той форме, в какой он существует сейчас, перестал мне казаться нужным, и путь которым я шла в исканиях новых форм, — перестал мне казаться верным". Еще не настало время для создания настоящего революционного театра, еще и в наши дни мы делаем только первые шаги в этом направлении, ищем той новой театральной формы, которая бы могла воплотить все огромное содержание нашей революции. Коммиссаржевская жила предчувствием этого грядущего театра. Она явилась слишком рано. Ее трагедия заключалась в мятежном стремлении — воплотить в художественные образы то, что еще не поддавалось воплощению, но уже бушевало в ее душе. „Я умею многое ощущать, чувствовать, — говорила она Л. Я. Гуревич, — мне ясно, что театр должен выйти на новые пути, но я не знаю, что нужно сделать, чтобы выйти на них. Понимаете, — мне не дано сознанием находить новую правду, я ищу инстинктом, прислушиваюсь, ошибаюсь, потом сама ощущаю, что это — не „то". Ветеран Александринской сцены Ю. В. Корвин-Круковский, любезности которого так же как и В. А. Мичуриной я обязан рядом ценных сведений об изучаемой эпохе, рассказывает об уходе Коммиссаржевской с Александринской сцены следующее: „Завоевав себе быстро славу и любовь публики, Коммиссаржевская потребовала, чтобы ей было предоставлено право ставить три спектакля в год без репертуарного комитета, чтобы она являлась полной хозяйкой этих спектаклей. Само собой разумеется, что тогдашнему директору императорских театров Теляковскому эти требования показались неосуществимыми. Пришлось бы предоставить подобные же права Савиной, которая, конечно, не помирилась бы с такими привилегиями молодой артистки, нельзя было обходить репертуарный комитет, нельзя было нарушить установленные правила. Теляковский предлагал артистке увеличение жалования, готов был пойти на всякие другие уступки но не мог ей дать того, о чем она просила." Эти свидетельства двух современников, хорошо знавших отношения, существовавшие в театре, вскрывают истинный смысл происшедшего разрыва. С одной стороны мятежная артистическая натура, требующая полного простора для своих творческих устремлений, с другой — громоздкая бюрократическая машина, тяжело

П. В. Самойлов
Фердинанд — „Коварство и любовь“ Шиллера, Автор — „Разъезд“, сцены Н. В. Гоголя, Чацкий — „Горе от ума“ — А. С. Грибоедова

двигающаяся в цепях традиций и правил, огромное учреждение с старческим репертуарным комитетом, с многочисленными органами, тормозившими всякое новаторство, всякий, даже намек на революционный порыв.

XVIII

Если для большинства артистов Александринского театра было характерно преобладание непосредственного вдохновения над школой, над выучкой, то самым ярким носителем артистических приемов эпохи был К. А. Варламов, огромный талант, неизменный „любимец публики“, десятки лет (на Александринскую сцену он поступил в 1875 году) вызывавший взрывы смеха и восторгов в зрительной зале. В лице Варламова игра „нутра“ нашла свое высшее выражение. Заучить роль ему стоило великого труда. Памяти у него не было, рассказывает Гнедич. Путем невероятного над собой усилия ему удавалось удержать в своем мозгу на несколько часов слова. Но ко второму пред-

ставлению знание это улетучивалось, и он опять повторял фразу за фразой то, что ему подавал суфлер, или импровизировал роль по собственному наитию. Отсутствие культурности и образования много мешало ему, и его „отсебятины“ часто были грубы и дешевы. Несомненно, что это замечание Гнедича страдает сильным преувеличением, и ряд тогдашних критиков иначе относился к импровизациям Варламова. От природы он был награжден богатыми сценическими данными. Сам Гнедич характеризует его в следующих выражениях: „Высокого роста, полный — что впрочем не мешало его комическому амплуа, — он обладал превосходным голосом, и сердечные ноты, которые он умел извлекать порою, чаровали зал. В сущности, он не столько был комиком, сколько характерным актером. Иногда его игра поднималась до огромной высоты. Таковы были Муромский в „Свадьбе Кречинского“, Варравин в „Деле“, Большинцов в „Месяце в деревне“, Большов в четвертом акте „Своих людей“. Гораздо слабее был он в чисто комических ролях, где бытовые черты покрывались фарсовым гротеском. Всегда, всюду во всех чисто комических ролях он оставался Варламовым. Публика смеялась не Синичкину, не Сганарелю, не Скотинину, — а ее смешил актер Варламов, который был смешон в каждом своем жесте, в каждой гримасе, в каждом повышении и понижении голоса. Варламов подметил все то смешное, что есть в человеческой натуре, и это смешное показывал публике нисколько не стесняясь тем, что он изображал англичанина, итальянца, француза или русского. Он не умел, да и не хотел придавать этим типам национальных черт, он давал им помимо национальности общечеловеческие черты, и при первобытном гриме всегда оставался Варламовым — чудесным, добродушным, веселым Варламовым“.

В творчестве Варламова поражает огромный диапазон его таланта. Он играл самые разнообразные роли, которых ему приписывается до тысячи. В „Ежегоднике“ за 1900—1901 год перечислено 640 ролей, сыгранных Варламовым. Он был не только комиком, он обладал чарующим лирическим дарованием, умел заставлять не только смеяться, но и плакать. Этим объясняется разнообразие суждений о нем, часто исключающих друг друга. А. Кугель не соглашался с тем, что Варламов был актером на характерные роли. В своей статье, напечатанной в „Ежегоднике“ за 1900—1901 год, он писал: „Совершенно несправедливо считают Варламова только комиком. Вообще разграниче-

ние комизма и драматизма резкой чертой представляется мне ошибочным, когда дело идет об истинном крупном таланте... Истинно талантливый человек чувствует и постигает жизнь, а стало быть, объемлет ее, вникает, так сказать, в ее недра, отражает ее биение. И если это так, то он не может только смеяться, ибо жизнь не всегда смеется, и не может только плакать, ибо жизнь не всегда плачет. Жизнь — двулика, жизнь есть смена настроений; жизнь самого смешливого человека полна трагизма, и наоборот". Когда Варламову поручили роль Большова в пьесе „Свои люди сочтемся", многие изумились. Но он вышел победителем. „Было что-то бесконечно трогатель-

П. В. Самойлов — Автор
„Разъезд" — сцены Н. В. Гоголя
Декорация художника Янова изображает сени Александринского театра в 1836 г. — Постановка 1902 г.

ное, печальное в этой фигуре купеческого короля Лира, — рассказывает Кугель. И мошенник то Большов, но как будто мошенник „по человечеству", которому простить можно, а уж обманутый и поруганный Подхалюзиным он становился таким бедным, беспомощным, и такое сострадание вызывал этот злостный, но мягкосердечный банкрот, рядом с хладнокровным мерзавцем Подхалюзиным и жестокою обладательницею „птичьих мозгов" — Липочкой. Вот он трясется от слез, и могучая грудь вздымается от глубокого страдания. Кто бы мог так передать эту смесь наивного мошенничества, доброго родительского чув-

ства и оскорбленного самолюбия развенчанного деспота семьи? Не знаю. Я не вижу, по крайней мере, другого такого исполнителя, как Варламов. Такая же нотка драматизма сквозит в исполнении Варламовым роли Столбцова в „Новом деле". В последнем акте от теплоты, которую источает этот, якобы буффонный, комик щемит на сердце, и опять сколько наивности, веры в людей, сколько детского, чистого чувства". Это мнение критики подтверждается свидетельствами его товарищей по сцене. По словам Корвин-Круковского, среди комического у Варламова попадались две три драматические фразы, но они потрясали весь театр. Когда в пьесе Сухово-Кобылина Атуева говорила: что вы думаете, может быть воля божья, — и Муромский-Варламов отвечал: „может быть и действительно воля божья" и крестится, — то театр приходил в неописуемое волнение, а артист в это время переходил уже к комическому. Этим же сочетанием комического и драматического он поражал в роли Ясова в „Доходном месте" и Русакова в пьесе „Не в свои сани не садись". К самому тексту роли он относился невнимательно, никогда не разрабатывал, не учил и если роль была не важная, то он все создавал на сцене.

Очень характерный эпизод сообщает Мичурина. В „Вишневом саду" Варламов играл Пищика. В четвертом акте, видя разорение Раневских, он стоя спиной к публике, вытирает слезу и произносит: „Дашенька моя вам кланяется". Я, продолжает Мичурина, сказала ему: „вы мне мешаете играть". В ответ на эти слова Варламов заметил: „Я ведь больше люблю драматические роли, чем комические, но мне никто не верит. Вот вам пример. Я хоронил свою няню, которая мне заменила мать. Когда я шел за ее гробом и не мог удержаться от слез, то встречная публика улыбаясь говорила: „Варламов идет — какой смешной". О наивности, об особой подкупающей простоте, о какой-то беззаботности в игре Варламова единодушно говорят все критики. Ему было чуждо все приподнятое, аффектированное. Он был органическим носителем традиций Александринского театра и в том смысле, что не мог бы никогда понять тогдашнего модернизма, ни в какой степени не был бы в состоянии пойти по пути исканий и экспериментов конца века, тех исканий, которые явились продуктом начинавшегося кризиса буржуазного сознания, возникли среди мечущейся неврастенической интелигенции, которые так противоречили благодушной природе этого изумительного актера.

Александр Артемьевич
УСАЧЕВ
Работает в театре с 1891 г.

XIX

Славу Варламова делил Владимир Николаевич Давыдов, один из крупнейших, если не самый крупный, актер изучаемой эпохи. Давыдов представлял противоположность Варламову. Он неустанно работал над собою, как сам выражался, „рос на больших актерах", но не имитировал их, а создавал свою школу, извлекая у них для своей системы лучшее. В своих приемах он был неизсякаемо разнообразен, никогда ни в од-

Слева на право: П. М. Медведев, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, М. Г. Савина, Е. Н. Жулева — первые заслуженные артисты театра

ной роли не повторял себя и каждый раз, при всяком новом исполнении, вносил все новые и новые штрихи в игранную роль. Он родился в 1849 году, учился в Московском Университете, но увлекшись театром, не закончил в нем своего образования, стал актером, перебывал в ряде провинциальных театров, где вскоре выделился в качестве замечательного комика, и в 1880 г. перешел на Александринскую сцену. Провинция дала ему богатый опыт, большое разнообразие амплуа и большую гибкость его таланту. Он прошел пестрый путь от оперетки и водевиля до резонера и героя, довел свою технику до величайшей изощ-

ренности, приобрел привычку к тончайшей психологической разработке каждой роли. На Александринской сцене он оставался почти до конца своей жизни, сделав только двухлетний перерыв (1886—1888), когда он играл на сцене Московского театра Корша. Отзывы критики единодушно свидетельствуют о том огромном впечатлении, которое производил Давыдов уже в самом начале, при первых своих выступлениях в качестве дебютанта на Александринской сцене, после провинции. Давыдов был встречен хвалебными рецензиями в „Голосе" и „Петербургских Ведомостях": „Из всей плеяды дебютантов настоящего сезона надо отдать пальму первенства Давыдову, как по таланту, так и по блеску его дарования. Простота исполнения, тонкая отделка деталей, глубокий психический анализ, экспрессивная мимика, ни малейшего поползновенья к шаржу — вот характеристические черты игры этого, по истине редкого в провинции, артиста". „Искусство владеть паузой на сцене дается только талантом и опытом. Г. Давыдов оказался и в этом случае мастером первой руки, а потому ему широко должны были открыть двери на столичную сцену, на которой среди многочисленного мужского персонала нашей драматической труппы невыискалось ни одного артиста, который был бы в силах сконцентрировать единственно на себе внимание публики, дать зрителю полное эстетическое наслаждение своей художественной игрой. Таким артистом явился г. Давыдов. Его Бальзаминов осветил всю пьесу в понимании массы. Непрерывный смех, — смех разумный и здоровый, — вызвал дебютант своей жизненной правдой во всей массе публики. Перед зрителями рисовался не облик, а живой Михаил Дмитревич Бальзаминов, придурковатый от природы, воспитанный во взглядах той мелкой среды, где „при деньгах ума не требуется". О вызовах артиста и рукоплесканиях и говорить не стоит: такого восторженного сочувствия всех зрителей к дебютанту мы давно не видали. Роль селадона барина Сладнева, промотавшегося помещика в драме И. В. Шпажинского раньше Давыдова на Александринской сцене играл Сазонов, играл добросовестно и недурно; но г. Давыдов далеко оставил его за собой. Простота, естественность, чувство меры, отделка в жесте, обдуманность в каждом движении, рельефность и правдивость в гриме дебютанта удовлетворили бы самого требовательного зрителя. Это был действительно промотавшийся селадон-помещик, а не актер, подделывающийся, старающийся быть барином на

театральных подмостках. В его пляске, в монологе о златоглавой Москве, в сцене займа денег у Карягина, ни в чем не проглядывало натяжки и стремления к шаржу, к срыву аплодисментов".

Игрой Давыдова восхищались такие ценители, как Я. П. Полонский, Д. В. Плещеев. В приложении к „Ежегоднику" за 1901—1902 год помещена статья о Давыдове, в которой приведены эти и другие критические отзывы, свидетельствующие о тонком психологическом анализе, о тщательной технической отделке каждой роли, о чувстве меры, которое не позволяло артисту уклониться в сторону шаржа или дешевого успеха, о необыкновенно разнообразной мимике этого актера. В. Н. Давыдов, говорит автор статьи, принадлежит к числу крупных и ярких сценических дарований. Во всякой исполняемой им роли поражает отсутствии грубости и резкости, в каждой из них игра его отличается удивительной мягкостью тонов и непринужденностью комических оттенков. Цельность и художественная законченность придают в заключение яркую окраску исполняемым ролям. „В основе его дарования лежит талант комика и при том с известным оттенком, ибо, подобно драгоценным камням, каждый талант имеет свою индивидуальную окраску, то, что называется по отношению к бриллиантам водою. Специфическая окраска таланта В. Н. заключается в оттенке добродушия, размягкости, несловоохотливости и наивности. Вот почему В. Н. Давыдов всегда превосходно передает состояние спокойности. Он умеет

Г. Г. Ге
Вурм—„Коварство и любовь" Шиллера

всегда внести в изображение такого состояния множество неуловимых и тонких жанровых деталей". В том же приложении помещен список главных ролей (около 180), сыгранных В. Н. Давыдовым на Александринской сцене. Репертуар его обширен. Иногда в одной и той же пьесе он играет различные роли. Так например, в „Ревизоре" он исполнял роль Осипа, Бобчинского, Городничего, в „Плодах просвещения" — Звездинцева и третьего мужика, в „Женитьбе" — Кочкарева и Подколесина, в „Грозе" — Кабанова и Кулигина.

XX

И весь состав труппы соответствовал этим великим „старикам". Через Александринский театр прошло много выдающихся артистов. Напомним В. П. Далматова, прослужившего здесь с 1884 до 1894 года, актера классического репертуара, который не выдержал атмосферы театра, где в это время господствовал Виктор Крылов с своими бездарными пьесами. Только в 1901 г. Далматов снова появился на Александринской сцене. Он обладал монументальной фигурой, величественным жестами, аристократическими манерами, густым сочным баритоном и умным размеренным тоном речи. Далматов был, по выражению К. Н. Михайлова, автора книги о нем, „звеном, объединяющим его самого и его время с затерявшимся в воспоминаниях классическим периодом русской сценической истории". Он сохранил некоторые традиции этого прошлого, известную аффектацию, приподнятый тон, приемы мелодраматического актера, но, по словам одного из чутких критиков того времени — А. Измайлова, в нем это не было противной позой, под которой не разглядишь настоящей души и настоящего лица. „В Далматове это было наивно-мило, веяло от этого какой-то умирающей стариной, актерством доброго старого времени, романтизмом и идеализмом забытых сороковых годов. Это было положительно стильно и прямо хорошо в нем, ибо это стало второй его натурой. И старый идеализм, юношеский энтузиазм, повышенность жеста, тона и мимики, трагический смех или патетическое восклицание — все это стало подлинным проявлением его психики... Какой это сочный, прелестный талант, буйный, здоровый, широко расплеснувшийся... какой это был Хлестаков, какой Кречинский, какой Агишев в „Женитьбе Белугина".

Мамонт Дальский, игравший на Александринской сцене с 1890 до 1900 года, один из типичнейших актеров „нутра",

увлекавший зрителя своим темпераментом, великолепный любовник, очаровывавший в роли Чацкого, эффектный внешностью и благородством тона, своими богатыми данными одинаково преодолевавший трудности и классических героев (Гамлет, Отелло, Шейлок, „Димитрий Самозванец"), и бытовые роли. Это был стихийный актер. Его шедевром был Рогожин в „Идиоте". У Дальского не было достаточно самообладания и дисциплины. Покинул он Александринский театр поссорившись с Волконским, который поступил с ним некорректно. Этот поступок, многие считали возмутительным, он характерен для театральных нравов того времени. Для бенефиса Мамонту Дальскому дали роль Отелло, но во время репетиции ему объявили, что после него Отелло будет играть приезжающий на гастроли Сальвини. Для Дальского, как и для всякого актера такая конкуренция с великим итальянским артистом была невыгодна, и он покинул Александринскую сцену.

Ю. В. Корвин-Круковский в роли Дон Цезаря „Рюи Блаз" В. Гюго Костюм по рисунку артиста

П. В. Самойлов, перешедший на Александринскую сцену из провинции, где он пользовался огромным успехом; нервный, талантливый Писарев, Сазонов, актер не нутра, а школы, педантичный, отчетливо работавший над каждой деталью, незаменимый в таких пьесах, как „Первая муха" и „Джентльмен"; Аполлонский, по выражению одного из современников, прекрасный артист; Киселевский, Медведев; Корвин-Круковский, прекрасный Кречинский. Во-

преки традиции, изображавшей авантюриста, разыгрывающего барина, Корвин-Круковский давал образ барина, дошедшего до того, что стал авантюристом. Юрьев и ряд других даровитых артистов, создавших вереницу ярких, оригинально трактованных, сценических образов, были богатым артистическим материалом, и только рутина и бюрократизм, в атмосфере которых жил „императорский" театр, не позволили ему развернуться в эти годы мрачной реакции в могучую творческую силу, стать художественным выражением передовых стремлений своего времени, почувствовать приближение грозы, откликнуться на поднимавшееся снизу брожение. В это время уже звучали первые песни Горького возвещавшие бурю, волны забастовок перекатывались по всей стране, а „императорский" театр продолжал изображать семейные драмы, „измены" жен и мужей, в лучшем случае обличал мошенников всякого рода, показывал со своих прославленных подмостков добродетельных чиновников и общественных деятелей. Театр не отразил и той смуты, которая поднялась в сознании предреволюционной интеллигенции, по своему предчувствовавшей надвигающиеся потрясения, тревожно искавшей спасения в мистике, эротике, эстетизме, фантастике, или просто истерически метавшейся, не находившей исхода своему отчаянию — той интеллигенции, глашатаями которой были Мережковские, Сологубы, Леониды Андреевы и перенесенные с Запада Метерлинк и Гамсун, тревога которой сказывалась в исканиях Коммиссаржевской, Мейерхольда, в деятельности Московского Художественного театра. Бури проносились мимо Александринского театра. Он предпочитал испытанный традиционный путь. Его актер не был общественником. Он был художником, страстно влюбленным в свое искусство, но не чувствовал связи между этим искусством и тем, что творилось за стенами театра.

Актеры представляли собою дезорганизованную в общественном смысле массу. Царские чиновники позаботились о том, чтобы обезличить эту массу, замкнуть ее в пределы ее профессии. И когда пришел 1905 год, театр слабо реагировал на события среди общего революционного подъема. 15 декабря 1905 года Теляковский записал в своем дневнике: „Несмотря на то, что почти два месяца уже прошло с тех пор, как я предложил драматической труппе самоуправляться и в частности выбрать по своему же усмотрению репертуарный совет, — выборы все

же не подвигаются. Сначала все радовались, а теперь сами к новому принципу управления относятся совершенно безучастно". В „Петербургской Газете" от 1-го декабря 1905 года была помещена следующая заметка: „Теперь уже ясно, что среди Александринских артистов имеются свои реакционисты, добивающиеся уничтожения „конституции", милостиво дарованной Александринскому театру В. А. Теляковским. Противниками „самоуправления" являются главным образом „старики", или если не „старики", то „первачи". И это естественно. „Самоуправление", судя по первому собранию Александринской труппы, главным образом должно выразиться в учреждении режиссерского совета из актеров, и в равномерном распределении труда между членами труппы. Нужно ли объяснять, что это означает? Это означает, что роли отныне должны распределяться уже не между одними заслуженными артистами или любимцами режиссера, а между всеми товарищами, поскольку, конечно, они им подходят. Масса актеров сидит в Александринском театре по месяцам без роли, потому что первачи забирают себе все роли, и вот для них то это „самоуправление" имеет огромное значение. Весь вопрос в том, какая из двух партий сильнее. От кого зависит участь „конституции" и тех реформ, которые так много обещают маленьким актерам и так неприятны премьерам?". Очищающее дыхание революции на минуту ворвалось в застоявшуюся атмо-

Ю. В. Корвин-Круковский
Фортинбрас
„Гамлет" — Шекспира

сферу казенного театра. Восторжествовавшая реакция загасила первые проблески новой жизни, и понадобилась Октябрьская буря для того, чтобы вымести накопившийся десятилетиями мусор и расчистить театрам путь к плодотворному творчеству, включить его в систему сил, участвующих вместе с революционными трудящимися массами в их великой борьбе за создание новых форм жизни, достойных человека.

МАСКАРА

НИКОЛАЙ НОЛКОВ

ТЕАТР В ЭПОХУ КРУШЕНИЯ МОНАРХИИ

1905 • 1917

I.

Капитуляция Порт-Артура была, как писал В. И. Ленин,—„прологом к капитуляции царизма“. 1905 год—„генеральной репетицией“. Премьера, которая носила название „Свержение самодержавия“, отложилась на 12 лет. Это была эпоха буржуазно-демократической революции. Основной и наиболее характерной чертой этого периода, — пишет А. С. Бубнов в книге „ВКП(б)“,—является то, что в течение этих лет началась и победоносно закончилась открытая революционная борьба громадных масс народа против царского правительства“.

1905-й год начался „кровавым воскресеньем“ 9-го января. Страна непосредственно вступила в полосу революции. Октябрь принес уже всеобщую забастовку, стали все железные дороги,

транспорт был парализован, забастовочное движение охватило весь промышленный пролетариат.

Дни свободы были кратковременны, их сменила эпоха жестокой реакции. Разгром декабрьского восстания в Москве трагически завершал 1905 год.

Первая и вторая государственные думы были разогнаны; изменение избирательного закона, последовавшее 3-го июня 1907 года, было настоящим государственным переворотом. В стране действовали погромные и контрреволюционные силы.

Сущность третьеиюньского режима характеризовалась ставкой Столыпина на кулака, „внедрением крупной промышленной и торговой буржуазии в поры государственного аппарата". Царское самодержавие, разлагаясь, стояло на пути к превращению в буржуазную монархию. Третья государственная дума была законопослушной. Ее господствующей партией являлась партия крупной буржуазии—„Союз 17-го октября". Более трети депутатских мест находилось в руках помещиков. Поповские рясы наполняли думские трибуны. Социал-демократическая фракция, в большинстве состоявшая тогда из меньшевиков, имела всего 15 мест, после 60-ти во второй думе.

Кулачество, буржуазия, крепостническое дворянство были теми тремя китами, на которых покоилась правительственная политика. Рабочее движение подвергалось жесточайшим репрессиям. В сфере политической и экономической борьбы пролетариата начинается затишье, сопровождающееся массовым бегством интеллигенции из революционных партий.

Мрачный период 1907—1910 г. в последствии так характеризовался В. И. Лениным в его книге „Детская болезнь „левизны" в коммунизме":

„Царизм победил. Все революционные и оппозиционные партии разбиты. Упадок, деморализация, расколы, разброд, ренегатство, порнография—на место политики. Усиление тяги к философскому идеализму, мистицизм, как облачение контреволюционных настроений. Но в то же время, именно, великое поражение дает революционным партиям и революционному классу настоящий и полезнейший урок, урок исторической диалектики, урок понимания, умения и искусства вести политическую борьбу. Друзья познаются в несчастьи. Разбитые армии хорошо учатся".

Перелом наступает в 1910 году. Летом стачечное движение доходит до самой низшей точки, а осенью уже вновь начинается подъем. Смерть бывшего председателя 1-й государствен-

Вслѣдствіе прекращенія движенія поѣздовъ, гастроли знамен. артистки Г-жи ДЖЕММЫ БЕЛЛИНЧІОНИ откладываются. Взятые билеты просятъ возвратить.

1905 год

ной думы — Муромцева и Льва Николаевича Толстого вызывают демонстрации. Студенчество отвечает революционными выступлениями на избиение заключенных в Зерентуйской каторжной тюрьме. Уже в декабре 1910 года в статье „Начало демонстраций" В. И. Ленин писал: С лета текущего года начинается опять подъем; число экономических стачечников возрастает и возрастает очень сильно. Начинается полоса нового подъема. Пролетариат, отступавший — хотя и с большими перерывами — с 1905 по 1909 г., собирается с силами и начинает переходить в наступление. Оживление в некоторых отраслях промышленности сейчас же ведет к оживлению пролетарской борьбы".

ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

По случаю прекращенія движенія желѣзныхъ дорогъ, французское концертное общество не могло пріѣхать въ Петербургъ, а потому первый камерный вечеръ 19-го Октября, при участіи этого общества,

ОТМѢНЯЕТСЯ

1905 год

С этого момента стачечная волна не перестает расти. Когда в начале 1912 г. на Ленских приисках расстреляли рабочую демонстрацию, то в ответ на ленскую бойню рабочие ответили забастовкой протеста, в которой участвовало свыше 200.000 чел., а 1-го мая того же года бастовало 300.000 — 1914-й год являлся годом ожесточенной политической борьбы.

Но если война и прервала развитие политической борьбы, то ненадолго. Стихийные волнения рабочих Петрограда, возникшие в начале 1917-го года, были поддержаны запасными гвардейскими полками и трехсотлетняя монархия Романовых рухнула в течение нескольких дней. Начинались подступы к Октябрю. Россия стояла на пороге пролетарской диктатуры. Что же театр делал в эти годы? Буржуазная интеллигенция, составляв-

ОБЪЯВЛЕНІЕ.

УТРЕННІЙ СПЕКТАКЛЬ

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ

въ воскресенье. 16-го октября,

I-е представленіе 2-го абонемента

для учащейся молодежи.

КОМЕДІИ

ВИШНЕВЫЙ САДЪ,

по болѣзни нѣкоторыхъ артистовъ,

ОТМѢНЯЕТСЯ

О днѣ 1-го представленія 2-го абонемента будетъ объявлено особо.

1905 год

шая основные кадры театральных работников, отразила в своей эволюции переход от революции к реакции. Если в 1905 — 1906-х годах мы еще видим какие то попытки революционизировать репертуар, намерение ставить запрещенные пьесы, вроде „Ткачей“ Гауптмана, то очень скоро и эта умеренная краснота исчезает с театральных подмостков. Внимание наиболее выдающихся художников театра устремилось в сторону формально эстетических проблем.

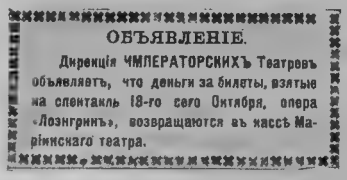
Новое понятие студийности предполагало замкнутость. Студия была лабораторией, которая требовала небольших интимных аудиторий. Образ народного театра, театра-форума и трибуны, где то маячил в неясной дали. На деле то, что называлось народным театром, сводилось к культурничеству и просветительству.

В эстетических театрах наступила полоса ретроспективизма и созерцательности. Внимание устремилось к старинному театру.

Буржуазную интеллигенцию стали интересовать „вечные проблемы духа“, мистика, утонченность душевных переживаний, эротика и богоискательство.

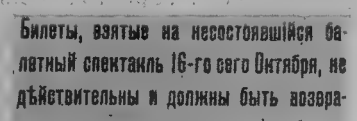
Живописцы „Мира Искусства“ шли навстречу чаяниям буржуазного общества. Они раздвинули узкие пространства выставочных помещений и плотной фалангой вошли в мир кулис. Наступил расцвет пышного декораторства. Головин и Бенуа, Добужинский и Кустодиев, Судейкин и Сапунов

опарижаненный Бакст и викингствующий Рерих, — все они оказались друзьями сценического искусства. Ушедшие эпохи, далекие страны воскресали в красочных и утонченных полотнах. В тургеневских усадьбах Добужинского текли помещичьи „Месяца в деревне“, в пышном Версальском дворце Головина резвился Мольеровский „Дон-Жуан“. Мольеру, Пушкину, Гольдони было отдано внимание Александра Бенуа, одно время бывшего режиссером Художественного театра. Все это было очень блестяще, но напоминало ковер, разостланный над бездной. Настоящей драматургии не было. Пять пьес Чехова были последним, законченным в себе, драматургическим театром. Здесь было налицо определенное мироощущение, определенность авторского письма и единство настроения. Это был театр кануна 1905-го года, в котором ярко отразился перелом русской жизни, конец дворянских усадеб, укрепление русской буржуазии, элегическая грусть беспомощных интеллигентских настроений. Но это был одновременно и театр веры в лучшее „завтра“, театр, в котором предчувствовались надвигающиеся социальные бури. Поручик Тузенбах в „Трех сестрах“ говорил:


ОБЪЯВЛЕНІЕ.
Дирекція ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ объявляетъ, что деньги за билеты, взятые на спектакль 18-го сего Октября, опера «Лоэнгринъ», возвращаются въ кассѣ Маріинскаго театра.

1905 год

„Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие нибудь 25 — 30 лет работать будет уже каждый человек!“


Билеты, взятые на несостоявшійся балетный спектакль 16-го сего Октября, не дѣйствительны и должны быть возвращены въ кассу для полученія обратно денегъ.

1905 год

Попытка символистов овладеть театром окончилась крахом. Драматургия после Чехова превратилась в сочинительство. Только Горьковское „На дне“, поставленное в 1902 году, сохраняло прочное место в репертуаре Московского Художественного театра и провинциальных городов, и волновало своим бунтарским романтизмом.

Появилась крепкая плеяда авторов поставщиков. Это отвечало коммерческому антрепренерскому духу большинства

театральных предприятий. Развитие городов шло по буржуазному руслу. Главным потребителем театральных зрелищ были торгово-промышленные круги, чиновничество, техническая интеллигенция и, так называемые, люди свободных профессий — адвокатура, врачи, в крупных центрах профессора и литераторы. Галерка была отдана, по преимуществу, студенческой молодежи. Рабочий был не частым гостем даже театрального райка. Студенты создавали отдельные репутации, они вносили звонкую ноту в окраску того или иного спектакля, но не они делали театральную погоду. Комиссаржевская была наиболее ярким воплощением симпатий русской молодежи. Но этих симпатий оказалось недостаточно, чтобы спасти театральное предприятие артистки и ее самое от кризиса и разочарования.

Дворянство, как потребитель, уже не играло к этому времени решающей роли в развитии русского театра. Полицейско-бюрократическое государство проявило себя главным образом в цензурном гнете и утеснении. Аппарат власти, поддерживаемый с одной стороны воинствующими иерархами русской церкви, а с другой стороны — „союзом русского народа", давил, где мог, на театр. Черносотенный Пуришкевич добился в 1909 г. снятия „Саломеи" Уайльда у Комиссаржевской, благодаря проискам митрополита Гермогена запретили „Анатему" Леонида Андреева. В число запретных пьес попали даже „Черные вороны" Протопопова, где на сцене были выведены поклонники и поклонницы Иоанна Кронштадского.

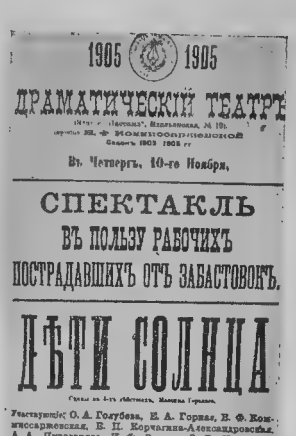
Только в Петербурге, где находился двор и стояли гвардейские полки, аристократия выступала определенным театральным заказчиком. Этот заказ шел главным образом по линии балета и французской труппы Михайловского театра, существовавшей исключительно на потребу титулованного зрителя. Имелась особая каста балетоманов, которая далеко не совпадала с теми, кого можно назвать „любители балета".

Теляковский про балетоманов писал: „У настоящего балетомана влечение к балету было основано главным образом... на настоящей неподдельной любви к очаровательным молодым исполнительницам танцев". Эти балетоманы являлись наиболее резким проявлением разлагающего влияния дворянских верхов и финансовых тузов на театральное искусство.

Рост и укрепление буржуазии сказывался на усилении предпринимательского духа в русском театре. Большинство

Николай Николаевич
ХОДОТОВ
Заслуженный артист
1877 — 1932

театральных антреприз были откровенным коммерческим предприятием. Театр был нужен городскому буржуазному зрителю, как средство провести вечер. Этот спрос рождал предложение. Рост театров легкого жанра, оперетты и фарса, отнюдь не являлся каким нибудь этапом в развитии театральной культуры. Это был театральный товар, который имел свой сбыт потому, что удовлетворял самым примитивным и низменным потребностям мещанской толпы. Парижские бульвары экспортировали в Россию самые разухабистые фарсы, которые в русском переводе и исполнении приобрели особую грубость. Названия „Радий в чужой постели", „Под звуки Шопена", или „У вас есть что предъявить?" целыми сезонами украшали афиши Сабурова или Валентины Лин, Эрмитажа или Аквариума. Волна реакции принесла „Веселую вдову", матчиш и Шерлока Холмса.


1905 1905

ДРАМАТИЧЕСКІЙ ТЕАТРЪ

Въ Четвергъ, 10-го Ноября,

СПЕКТАКЛЬ
ВЪ ПОЛЬЗУ РАБОЧИХЪ
ПОСТРАДАВШИХЪ ОТЪ ЗАБАСТОВОКЪ.

ДѢТИ СОЛНЦА

1905 год

Если проследить дальнейшие тенденции коммерческого театра в предоктябрьской России, то следует указать на возникновение театров миниатюр. Предшественницами театральных миниатюр были те артистические кабарэ, которые возникли сначала в чисто актерской среде для обслуживания самих себя и деятелей искусства. „Летучая Мышь" в период своего возникновения, „Кривое Зеркало" в первый сезон своей деятельности были театрами для немногих. Но новый жанр скоро укрепился в русских условиях и прогрессировал в сторону широкой публики. „Летучая Мышь" стала просто дорогим театром-кабарэ, „Кривое Зеркало" — театром пародий. Самая идея составлять представление из небольших вещиц и музыкальных номеров породила многочисленные театры-миниатюр, где давалось 2 — 3 сеанса в вечер. Водевиль, скетч, одноактная оперетта, интимные песенки, танго или трэ-мутард входили как блюда в меню двух часового спектакля. Это была борьба с кино, это была та форма приспособления театра к незатейливым вкусам улицы, которая становилась подлинной угрозой серьезному театру.

Самое ценное в театре, что было в те годы — это были режиссерские искания, обогатившие постановочное искусство, да первоклассные актерские силы, которые еще больше оттеняли своей игрой никчемный и ничтожный репертуар современных авторов.

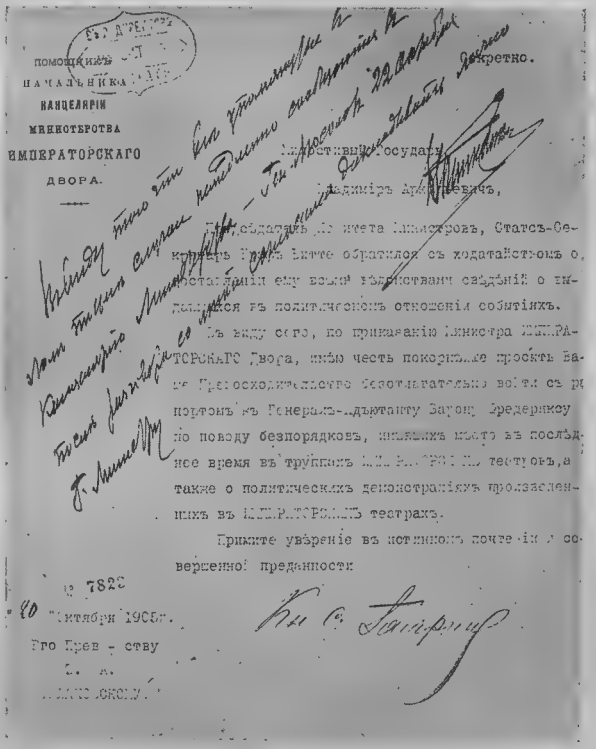
Существование императорских театров в ведении министерства двора в сущности было парадоксом. Поскольку существовало министерство народного просвещения, театры должны были бы быть переданы туда. Но самодержавие и в театральную практику вносило взгляды царской вотчины. Оно не ограничивало своего управления придворными сценами типа Эрмитажного театра или Китайского театра в Царском Селе. Общественность в широком смысле, конечно, не была безучастна к, так называемым, „казенным сценам", но бюрократический аппарат всевозможных театральных контор и безответственных влияний зачастую парализовал всякие реформаторские начинания и обрекал императорскую сцену на рутину и консерватизм. Особенно это чувствовалось в Петербурге. И этот придворный фактор нам придется иметь в виду при изучении жизни Александринского театра в период 1905 — 1917.

В столетнем возрасте Александринского театра годы 1905—1917 занимают всего $^1/_8$ часть его жизни. 1905 год застал Александринский театр почти юбиляром: осенью 1907 он отпраздновал 75-ую годовщину своего рождения. К весне же 1917 ему было без малого 85. Другими словами новую жизнь Александринский театр встретил уже маститым старцем, как в отношении своего великолепного здания, так и накопленного опыта.

Однако, если календарно 12 лет срок небольшой, то по своему историческому значению это — одна из самых важных глав в биографии Александринского театра. Обрамленное зимами двух революций двенадцатилетие 1905—1917 является последним „царским куском", концом Александринского театра, как театра императорского.

Понять, чем жил театр — „вековик" эти годы, какие из своих традиций он сохранил, а какие растратил, — это значит осознать ценность Александринского театра, как одной из частей того культурного наследства, какое пролетариат получил в свой инвентарь от прежней России. Это — своего рода итоги, на основе которых должны были возникнуть и будущие перспективы, и будущая перестройка театрального академизма.

Вместе с тем было бы ошибкой мыслить отчетный период одним сплошным перегоном, однообразной лентой, сменяющих друг друга лет: в Александринском театре происходили



Октябрьские дни 1905 года
Письмо пом. нач. канцелярии министра двора князя Гагарина директору театров Теляковскому, о необходимости сообщать— „о выдающихся политических событиях и демонстрациях в труппах императорских театров“

процессы созидания и разрушения, процессы, которые придавали особую окраску как отдельным сезонам, так и целым группам их. Отсюда возникает необходимость различать внутри

обозреваемого этапа более мелкие членения, разбивать целое на части.

Так, нам представляется возможным, во первых выделить годы 1905—1908, связав их с предыдущими сезонами, затем отдельно проследить жизнь Александринского театра и в пору политической реакции (1908—1911), и в пору предвоенных лет (1911—1914) и, наконец, посмотреть, каким был Александринский театр во время империалистической войны 1914—1917. Таким образом у нас получается 4 трехлетия, из которых каждое имело свое особое театральное звучание, как мы постараемся показать ниже. Следует, однако, заметить, что Александринский театр, в силу своей консервативной „казенной" природы, вообще был довольно плохим зеркалом социальных изменений. Он оставался как то в стороне от той гигантской политической борьбы, которая велась в России между 1905 и 1917 годами, то потухая, то снова разгораясь. Это зависело от того, что Александринский театр был социально связан с теми кругами средней и мелкой буржуазии, которая стремилась к сохранению своего уклада и своих взглядов на жизнь, а не к их изменению. Отсюда ощущение застоя, „бега на месте", который заменял поступательное движение. Но разумеется, как ни были толсты стены старого здания, как ни был в своей массе инертен петербургский обыватель, свежая жизнь все же по временам врывалась в мир Александринских кулис.

В нашей статье мы и ставим задачей во первых посмотреть, каким застал Александринский театр 1905 год, во вторых проследить какие изменения он пережил в указанные выше 4 отрезка времени, и наконец ощутить тот его облик, который сложился на пороге марта 1917 года, т. е. к моменту свержения самодержавия.

В чисто же театральном плане мы будем говорить о людях, составлявших живую плоть Александринского театра, т. е. о руководстве, режиссуре и актерах, затем о репертуаре, являющемся сердцем театра, выразителем его идеологических тенденций.

И наконец, о тех более общих театральных воззрениях и интересах, в противоборстве которых слагались труды и дни петербургской сцены. Все это в действительности было, конечно, очень переплетено и сращено, и только в порядке изучения нам придется рассекать на отдельные звенья единую жизненную ткань.

308

II

Для того, чтобы понять, каким Александринский театр был в 1905 году, т. е. вернее в сезон 1905—1906, мы должны отодви-

ИМПЕРАТОРСКІЕ 1906 1906 СПБ. ТЕАТРЫ.

СТОПЯТИДЕСЯТИЛѢТІЕ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ
С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,
въ среду, 30-го августа,
ДЛЯ ОТКРЫТІЯ РУССКИХЪ ДРАМАТИЧЕСКИХЪ СПЕКТАКЛЕЙ,
Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ представлено будетъ:

I
А. П. Сумароковъ.
(1718- 1777 гг.).
Пятое действіе трагедіи
ДИМИТРІЙ САМОЗВАНЕЦЪ
Действующія лица:
Императрица Екатерина II.
(1729—1796 гг.)
Госпожа ВѢСТНИКОВА СЪ СЕМЬЕЮ,
комедія въ одномъ действіи.
Действующія лица:

III
В. А. Озеровъ.
(1770- 1816 гг.)
Два последнія действія изъ трагедіи
ДИМИТРІЙ ДОНСКОЙ
Действующія лица:

IV
Кн. А. А. Шаховской.
(1777 1846 гг.)
НЕ ЛЮБО—НЕ СЛУШАЙ,
А ЛГАТЬ НЕ МѢШАЙ,
комедія въ одномъ действіи, съ пѣніемъ и танцами.
Действующія лица:

V
Н. И. Хмѣльницкій.
(1789 1845 гг.).
КАРАНТИНЪ
Действующія лица:

Порядокъ спектакля—по афишѣ.
Начало въ 8 час. Вечернее окно
Билеты можно получать въ кассѣ Алекс
дринскаго театра, съ 10-ти часовъ утр
Цѣны мѣстамъ обыкновенныя.

Юбилейная афиша спектакля стопятидесятилетия театров, составленная из произведений авторов „времен Очаковских и покоренья Крыма“

нуться несколько назад, к самому началу XX-го века, а то и к концу предыдущего столетия, к его последним годам. Здесь, именно здесь, на рубеже двух веков, завязалось очень много узлов будущего русского театра, здесь же начался и переход

Александринского театра от 80-х и 90-х годов к годам 1900-м и 1910-м, от архаических навыков к более современным формам буржуазного театра. Этот переход был связан и с теми персональными сменами, которые произошли как раз в эти годы в министерстве двора и в его театральном ведомстве. Эти смены не могли не отразиться на путях Александринского театра, как театра входившего в круг придворных, а не общегосударственных учреждений. А это, пожалуй, одна из характернейших черт придворности—устанавливать зависимость большого и главного от мелкого и случайного, не от взглядов, а от вкусов и, хуже того, от безответственных влияний и настроений. А так как Александринский театр, как и театры Мариинский и Михайловский, стоял в непосредственной близости ко двору (от чего географически были, например, избавлены московские Большой и Малый —), то влияние двора и просачивалось во все щели императорских сцен. Одно было только наруку Александринскому театру. Это то, что царская фамилия, великие князья и придворная знать больше всего предпочитали балет и французскую труппу и не очень жаловали русскую драму, считая ее купеческим жанром и во всяком случае театром не белой, а черной кости. Тем не менее все же влияние двора не было бесследным и для драмы, и зачастую вмешательство той или иной „сильной руки" чувствовалось в отдельных фактах Александринской жизни. В частности Савина отстаивала свой легкий репертуар, ссылаясь на то, что двор любит смотреть ее в этих ролях.

Персональные смены в министерстве двора начались с самих министров, и постепенно развиваясь дошли и до непосредственных театральных начальств. Иерархическая пирамида меняла кирпичи, начиная с верхушки.

6-го мая 1897 года ушел в отставку долголетний министр двора гр. И. И. Воронцов-Дашков, о котором в „Альбоме современников" Афанасьева сообщалось, что, во первых, он лично писал резолюции на всех делах, касающихся театра, во вторых, что при нем „казенные заводы обогатились замечательными производителями; кровь орловских рысаков стала обновляться американской, и на ипподромах появились замечательно резвые рысаки" и, в третьих, что когда в 1905 году Воронцов-Дашков был призван на пост наместника Кавказа, то он в деле „успокоения инородческих вожделений и вооруженных восстаний" применял „энергические меры", проявляя при этом „свойственную ему сердечность и мягкость".

Этого личного друга Александра III-го сменил его помощник барон Фредерикс, оказавшийся волею истории последним министром, последнего двора, последнего Романова. Фредерикс, как и Воронцов-Дашков был конногвардейцем „прекрасным кавалеристом и любителем лошадей", и когда „барон был назначен в 1891 году управляющим придворной конюшенной частью", то

„Ипполит" — трагедия Эврипида — действие V
Постановка 1902 г. Декорация художника Л. С. Бакста

он „вскоре привел эту часть в образцовое состояние, выказав при этом свои административные способности". „При разнообразной деятельности министра двора, — вспоминает Гнедич, — он нередко путал коннозаводство с театром". Так, встретившись однажды в вагоне-ресторане с Гнедичем, уже бывшим лет семь управляющим Александринским театром и любезно беседуя с ним, Фредерикс считал, что он беседует с „одним директором коннозаводства".

При Воронцове-Дашкове директором театра был Всеволожский, с которым Фредерикс не сошелся характерами. Всеволожский ушел со своего театрального поста не потому, что он расходился с новым министром во взглядах на искусство (искусство тут было не при чем), а потому что, во первых, Фредерикс не любил людей, не умевших вести своих личных дел (Фредерикс был богат, но расчетлив), во вторых, потому, что Всеволожский был к нему недостаточно почтителен, а, в третьих, потому, что многоречивые доклады и проекты помощника Всеволожского Погожева просто утомляли министра.

Линия новых назначений шла главным образом за счет лейб-гвардии конного полка, командиром которого несколько лет был Фредерикс. На своих однополчан Фредерикс и смотрел, как на резерв, откуда он мог черпать нужных ему людей для придворного ведомства. Так появился, 2-го мая 1898 года, на театральном горизонте полковник гвардейской кавалерии Владимир Аркадьевич Теляковский, сначала в качестве управляющего Московской конторой, а потом, после кратковременного директорства князя С. М. Волконского, и на этом высшем театральном посту. Теляковского, как и Фредерикса, „освободила" от занимаемых ими должностей уже революция.

Что же все это значило? Это значило, что, так называемые, „Академии театрального искусства", какими считались театры императорские, находились в руках людей, с театром ничего не имеющими общего. Это была типичная бюрократическая лотерея, и то, что на театральном билетике оказалась фамилия Теляковского была такая же чистая случайность, как была бы случайностью кандидатура какого либо другого полковника или генерала гвардейской кавалерии или иного рода оружия. Не случайна была лишь общая система личного произвола и усмотрения, открывавшая широкие возможности для всяких комбинаций, влияний и превратностей. Этот курс не на дела, а на лица, особенно ярко сказался на судьбе Волконского, павшего жертвой своей опрометчивости. Он поскользнулся на чиновной лестнице не потому, что дело шло о принципиальном вопросе, а потому что он осмелился оштрафовать могущественную балерину Кшесинскую, возлюбленную великого князя Сергея Михайловича. Штраф был разумеется с Кшесинской списан, а вместе со штрафом — и неосмотрительный директор театра.

От Волконского в наследство Александринскому театру осталось несколько репертуарных предположений по части поста-

новки классиков, да назначенный на пост управляющего театром писатель и драматург П. П. Гнедич, который удержался на этой должности и при Теляковском, прослужив в общем 8 лет — с 1-го января 1901 года по 1-е декабря 1908.

Ю. М. Юрьев — Принц Карл
„Старый Гейдельберг"
Мейер-Ферстера

О том, как жил Александринский театр при Гнедиче мы скажем ниже. Сейчас надлежит только отметить, что должность управляющего труппой в бытовых условиях „Александринки" была достаточно призрачной. Это очень хорошо подчеркнула все та же всесильная премьерша Александрин-

ского театра Мария Гавриловна Савина, которая сказала Гнедичу при его вступлении в должность: — „Я очень рада, что вы назначены в нашу губернию губернатором (ее обычный modus dicendi, говорит Гнедич), хотя знаю, что я как служила до вас, так буду служить и после вас: на этом месте долго не засиживаются, — это несчастье, что Потехин был у нас чуть не 8 лет".

Характерная реплика Савиной бросает яркий свет на ее самодержавное положение в системе руководства Александринского театра, на ее неофициальное директорство в Александринском театре. О том, что „Марья", по выражению Варламова, была „хитрая баба" писалось очень много. Дело однако было не столько в свойствах ее характера, ее действительно недюжинного ума, а в тех взглядах на театр, которые у Савиной были, и которые она проводила в жизнь. Эти взгляды были сформулированы ею в виде фразы „сцена — моя жизнь", которую Савина охотно писала на даримых ею карточках. Это савинское кредо любопытно не тем, что оно подчеркивало значение для Савиной ее артистической профессии, а тем, что Савина говорила в нем не о театре, а о сцене, т. е. более общее, более целостное понятие подменяла более узким, более частным — сцена. Да, именно сцена и человек на сцене, т. е. актеры были для Савиной все. Она была жадна до самого воздуха сцены, до того особого актерского сценического самочувствия, которое ее опьяняло и волновало. Этим афоризмом — „сцена — моя жизнь" — определялось и все дальнейшее. Спектакль, как совокупность всех художественных элементов, отходил для Савиной на задний план, она все приносила в жертву сцене, сценичности, выигрышной, т. е. сценичной роли, в которой было выгодно и удобно играть, выказывая свое мастерство и искусство. Пьеса была лишь поводом для актерской игры, а самая роль лишь канвой, на которой выдающийся актер мог вышивать свои собственные узоры. В роли была важна не цельность и яркость авторского образа, а наличие тех элементов для игры, из которых уже сам исполнитель в силу своего таланта мог создавать те или иные незабываемые фигуры. Такова была Савина в своем театральном кредо, и такова была проводимая ею политика, рассматривавшая Александринский театр как актерскую сцену.

На деле такие взгляды вели к диктатуре или отдельного актера, когда он был особым любимцем публики, или к дикта-

туре группы актеров, такой же вот савинской породы, но по своему амплуа дополнявших друг друга. Александринский театр представлял и то и другое. В нем была и личная диктатура Савиной и олигархическое господствование „первачей“ типа Давыдова, соединявших громадное мастерство и талантливость все с тем же старым и выветрившимся до конца взглядом на театр, как на своего рода гастрольную актерскую систему. Отсюда и та, порой яростная, оппозиция александринских стариков, всяким постановочным новшествам, отсюда и то ироническое отношение Савиной к приглашаемым режиссерам, которых она называла „анонимным бельгийским обществом“. Отсюда, наконец, те придирки и капризы ее на репетициях, которые порой выводили режиссеров из терпения. Так Теляковский вспоминает, как на одной из репетиций, теперь уже покойный, режиссер Дарский швырнул в сторону Савиной стол с горящей лампой, крикнув при этом: „тридцать лет театр жил под юбкой, и не нашлось ни одного порядочного человека, чтобы возмутиться этим“. И Савина так опешила перед этой „дерзостью“, что не нашлась, как на нее ответить.

Гнедич, назначенный на пост управляющего труппой Александринского театра, отлично понимал „щекотливую“ природу вверенного ему дела. Но так как его взгляды на искусство не отличались какой либо резкостью и нетерпимостью, и он обладал уменьем лавировать в опасных положениях, то в общем не без успеха он проводил ту среднюю линию театральной культурности, которая была свойственна его умеренно-либеральному, умеренно-скептическому, умеренно-талантливому облику. Гнедич был разнообразен в своих дарованиях: он писал беллетристику, фельетоны, сочинял пьесы, рисовал картины, составил трехтомную историю искусств, переводил Шекспировские пьесы, руководил, до Александринского театра, спектаклями молодого литературно-художественного общества. И во всем, что он ни делал, была внешняя приятность, идейная несложность, душок осторожной либеральности и та любовь к спокойной жизни, которая заставляла избегать всяких крайностей и острых углов. Поэтому приглашение Гнедича в Александринский театр не было каким либо государственным переворотом, или даже смелым шагом. Его функции были скорее художественно-санитарные, чем художественно-руководящие. Его исторической миссией была не какая нибудь решительная реформа Александринского театра, а культурная

его подчистка и подбелка, приведение художественного быта в мало-мальски сносный и опрятный вид. Это было необходимо не потому, что этого хотели сами александринцы или театральное начальство, а потому что вокруг казенных сцен шла ломка старого обветшалого театра. Частная театральная инициатива, раскрепощенная в 1882 году, уже давала себя чувствовать на сценах обоих столиц. Крупная промышленная буржуазия выделила из своей среды Савву Мамонтова, Савву Морозова, К. С. Алексеева (Станиславского), и в Москве в конце 90-х годов появились два выдающихся театральных предприятия — Мамонтовская опера и Московский Художественный театр, организованный Станиславским вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко, при финансовом и личном участии Морозова. В Петербурге новой сценой был театр Литературно-Артистического общества, начавший свое существование в 1895 году с пробных спектаклей, в которых шли „Трагедия в Иоркшире" (пьеса приписываемая В. Шекспиру) и „Ганнеле" Гауптмана. Этот новый театр, впоследствии выродившийся в беспринципное суворинское (издатель „Нового Времени") предприятие, был уже непосредственной угрозой Александринской сцене, которая не могла долго сохранять своего основного положения. Необходимость нарушить изоляцию императорских театров и поднять их на более высокий уровень, хорошо понимал и Теляковский, оказавшийся чрезвычайно гибким администратором. „Дух времени" требовал театральных реформ, но эти реформы должны были быть умеренными, и оттого, хотя Савина и относилась скептически к долголетию гнедичевской службы, все же эта служба продолжалась 8 лет, захватив не только предреволюционные годы, но и тот отрезок 1905 — 1908 г., который непосредственно входит в круг нашей статьи.

Предшественником Гнедича был режиссер Е. П. Карпов. Когда он ушел, то режиссерская часть в Александринском театре оказалась в самом плачевном положении. Режиссерами были М. Е. Евгеньев, по словам Теляковского, — „из бывших ламповщиков", да в мае 1901 года был назначен режиссером суфлер Н. А. Корнев. Естественно, что при такой режиссуре о спектакле, как о самостоятельном произведении искусства, думать было нечего. Да по существу и не думали. Гнедич начал режиссерское обновление с устранения целого ряда мелких помех и нелепостей. А затем, постепенно, в порядке очередного режиссерства, стал привлекать к режиссуре отдельных

актеров как из среды Александринского театра, так и со стороны. Так в годы 1901 — 1905 в списках Александринского театра появились Долинов, Петровский, Дарский, Озаровский и на некоторое время Санин. Это был уже крупный шаг вперед. Кроме того любил порежиссерствовать и сам Гнедич,

Заслуженная артистка М. Г. Савина

стремившийся к умеренному мейнингенству и внешней красивости. Гнедич любил историю, его коробили несообразности бытовых деталей и будучи к тому же сам художником, он добивался в своих эскизах декораций и костюмов бытового правдоподобия и точности. До Гнедича декорационная часть в Александринском театре представляла ремесленно написанные и трафаретные холсты. Гнедич по мере сил и финансовых

возможностей старался, хотя бы частично, делать новую обстановку для классиков, и это, правда не всегда, ему удавалось. К этому же времени начинается работа в Александринском театре художника А. Я. Головина, на первых порах эпизодическая, и связанная с постановками Ибсеновских пьес.

В сезон 1900—1901 труппа Александринского театра состояла почти из 100 человек (54 артистки и 44 артиста). Частично это были „старики", частично более молодые артисты, главным образом, приглашенные в 90-х годах. Эти последние и образовали александринскую верхушку к середине 1910-х годов, когда смерть скосила почти всех могикан XIX века. В начале же двадцатого века в труппе еще состояли такие ветераны, как Жулева и Стрельская, первая служившая с 1847, а вторая с 1857 года. Стрельская даже значительно пережила Гнедича в своей работе на Александринской сцене. Верховенство, как уже писалось, находилось в руках Савиной, справившей в 1899 году свой 25-ти летний юбилей. Во время Гнедича вернулась в труппу старая актриса Н. С. Васильева; к этой же маститой плеяде относилась и более молодая Мичурина, начавшая свою блестящую карьеру в 1886 году. В мужской части старшинство принадлежало К. А. Варламову (с 1875 г.), затем шли В. Н. Давыдов (с 1880 г.), Р. Б. Аполонский (с 1881 г.) и наконец вернулся в труппу В. П. Далматов (работавший ранее с 1884 по 1894 г.). Вместе с Мичуриной начал в 1886 и Ю. В. Корвин-Круковский. Все это была старая труппа, к которой 90-е годы добавили Потоцкую (1892 г.), Юрьева (1893 г.), Ге (1897 г.), Коммисаржевскую (1896 г.) Юдотова (1898 г.), Домашеву (1899 г.), Селиванову (1899 г.). Это имена лишь первых персонажей труппы; были конечно, новые силы и во вторых и в третьих амплуа. Наиболее сильной потерей были уход Стрепетовой в 1900 году и Коммисаржевской, покинувшей Александринскую сцену в 1902-м году.

С точки зрения индивидуальных сил это была несомненно очень сильная труппа, но труппа очень склонная к „гастрольным" по стилю выступлениям, дорожившая прежде всего своими персональными успехами, а не ансамблем. Уроки Мейнингенских ансамблей Александринский театр использовал очень мало, и здесь Гнедичу открывался простор для работы. Кое-какие успехи были им несомненно добыты, но это, конечно, не были успехами равными Московскому Художественному театру. Александринский театр был полон предрассудков и местниче-

ства, и Гнедичу приходилось на каждом шагу считаться с амбицией и самолюбием премьеров.

Перечисленные нами актеры составляли ядро труппы на всем протяжении гнедичевского руководства. Эта стабилизация Александринских сил продолжалась все первое десятилетие нового века без особых перемен и обновления ведущих амплуа.

Переходя к положению с репертуаром мы должны отметить, что на всем протяжении гнедичевского управления репертуар

„Холопы" — П. П. Гнедича
Картина IV — Эрмит
Декорации худ. О. К. Аллегри

Александринского театра шел по одним и тем же рельсам. Революционная буря 1905 года ничем не отразилась на списке пьес, идущих на казенной сцене, и те принципы с которыми начинался в Александринке XX век, остались без изменения и в 1905 — 1908 годах. Так же ставились, без особого разбора, пьесы русских и иностранных драматургов, возобновлялись в новой постановке трагедии и комедии русских и западных классиков и постепенно вводились не шедшие ранее произведения того же классического репертуара. Классика вообще была тем знаменем, под которым проводилось освежение Александринской сцены... Если Московский Художественный театр справедливо мог быть назван в первое десятилетие своей жизни Домом Чехова, если Ибсен и Гауптман входили органически в состав его работ, то для Александринского театра в конце концов принципиально было неважно

идет ли на его сцене „Дочь Моря“ Ибсена, или „Вишневый сад“ Чехова. Вот почему и та и другая пьеса, поставленные в сезон 1905—1906 гг., первая на Александринской сцене, вторая филиальным спектаклем на Михайловском — не сопровождались никаким особым успехом. Это были, с точки зрения Александринского театра, пьесы проходного, а не основного репертуара.

Особого внимания заслуживает попытка Александринского руководства ввести в репертуар античную классику. Но и тут благие намерения окончились в общем в пустую. Ни „Ипполит“, ни „Эдип в Колонне“, ни, наконец, „Антигона“, прошедшая в самом начале 1906 года, не удержались на Александринской сцене и после очень малого числа представлений, были сданы в архив.

С постановкой „Антигоны“, которая должна была итти еще в сезон 1904—1905 года, связано чрезвычайно показательное вмешательство департамента полиции в дела театра. „Антигону“ начали репетировать в январе 1905 года и вскоре в английских журналах появились сведения о предполагаемой премьере, при чем, как пишет Теляковский, корреспондент заявлял, что теперь самое время давать такого рода пьесы, которые осуждают земную власть и тиранию. Вскоре по городу пошли слухи о готовящемся, будто бы, выступлении интеллигенции и молодежи на премьере „Антигоны“ с политической демонстрацией. Хотя Теляковский и предполагал все же осуществить постановку, но это ему не удалось, т. к. директор департамента полиции Лопухин довел до сведения министерства внутренних дел, что в Петербурге „существует кружок лиц интеллигентного класса, ведущих преступную противоправительственную пропаганду преимущественно среди учащейся молодежи, и одним из руководителей этого кружка был и арестованный ныне писатель Алексей Пешков („Горький“). Вместе с тем Лопухин заявлял, что у какого то студента имеется экземпляр „Антигоны“, где собственной рукой Горького отмечены места, при которых следует шикать и при которых следует аплодировать. После такого выступления департамента полиции барон Фредерикс решил отложить постановку до более подходящего времени. Таким „подходящим“ временем оказался январь 1906 года, когда и состоялось первое представление античной трагедии. Успеха это представление не имело, т. к. александринская публика оказалась совсем другого порядка, чем тот кружок

Юрий Михайлович
ЮРЬЕВ
Народный артист Республики

революционной интеллигенции, о котором писал Лопухин. И „Антигона“ потонула среди текущих Александринских премьер обычного, для этого театра, драматургического качества и идейного содержания. Основными же новинками в эту революционную зиму были пьесы: Сумбатова „Невод“, Косоротова „Божий цветник“, Татьяны Майской „Злая Сила“, Трахтенберга „Фимка“ и Рышкова „День деньщика Душкина“.

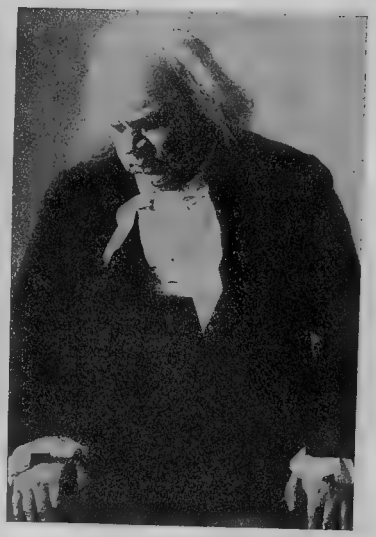
М. Е. Дарский — Шейлок „Венецианский купец“ Шекспира 1907 г.

Если мы возьмем следующий год, то и здесь перед нами будет все та же картина драматургического самотека, без каких либо ярких постановок или спектаклей, вокруг которых могли бы завязаться серьезные споры об искусстве, об его отношении к действительности и о художественном направлении. Направления, как такового, не было. Надо было поставить штук 8 иностранных и русских пьес, в меру литературных, в меру сценичных, в которых были бы хорошие роли для актеров, и никто из главных персонажей не считал бы себя обойденным или обиженным. По прежнему Гнедич старался отвести душу на возобновлениях и режиссерским центром этого года была, например, новая инсценировка „Смерти Иоанна Грозного“ Алексея Толстого, для которой писались новые декорации и делались новые костюмы. Любопытно, что декорации делались не одним, а тремя художниками: Ламбиным, Яновым и Ивановым. Это показывало, что постановочная проблема в эти годы в Александринском театре еще не поднималась до

понимания единого и целостного принципа режиссерского истолкования пьесы и соответственно единого и целостного ее оформления, но находилась на уровне каких то умеренно-средних режиссерских идей, при которых главной заслугой была не оригинальность и свежесть, а тщательность постановки.

Насколько для Александринских актеров была в конце концов безразлична эта классическая линия Гнедича, показывает его столкновение с Савиной по поводу, как раз, этой трагедии Алексея Толстого. К тому времени, когда надо было выпускать „Смерть Иоанна", Савина пожелала выступить в переводной французской пьесе Анри Батайля „Мама Колибри", где ей очень хотелось сыграть очередную „осень женщины", „этот, — как пишет обозреватель „Ежегодника императорских театров", — самый опасный период, способствующий и даже наталкивающий на всевозможные печальные ошибки, в которых немного позднее приходится горько раскаиваться". И вот для того, чтобы как-нибудь оттянуть эту „Мама Колибри", готовую сорвать репетиции „Смерти Иоанна Грозного", Гнедичу пришлось писать Савиной низкопоклонное и льстивое письмо, дабы как нибудь умилостивить разгневанную Марию Гавриловну. И только этим путем Гнедичу удалось добиться, чтобы Савина согласилась отложить „Колибри" на *2* недели, так как дело ведь шло не о том, чтобы снять вообще „Колибри", а о том, чтобы отложить премьеру этой „высоко актуальной" пьесы. Это был типичный образец того актерского самоволия, который мог в любой момент разрушить все репертуарные предположения и показать на Александринской сцене любую чепуху отечественного или иностранного производства. И как бы в пару к „Мама Колибри" в этот же сезон прошел драматический этюд Кравченко „Шалая", где изображалась жена богатого купца, дама около 30 лет, Елена Петровна, запутавшаяся между морским капитаном, совершившим геройский подвиг в недавнюю войну, и знаменитым художником Крыловым. Храбрый капитан неистовствует от ревности к художнику, художник весьма радостно и страстно обнимает Елену Петровну, и все это кончается невыносимыми страданиями несчастного моряка и револьверным выстрелом, которым ревнивый капитан убивает „шалую". Естественно, что при существовании таких „Шалых" и „Мама Колибри" ни о каком твердом курсе не могло быть и речи, и этого твердого курса и не было.

Это впрочем, не мешало Гнедичу в связи с 75-летним юбилеем Александринского театра рассуждать о высоких задачах правительственного театра. В статье „О репертуаре Александринского театра в течение 75 лет" Гнедич писал: „Задача правительственного театра—создать тот художественный основной репертуар, который мог бы являтся вековечной школой. Частные театры, как предприятия не только художественные, но и коммерческие, не могут отдавать своих сил на постановку пьес, которые в отношении сборов не представляют дойных коров. Достояние небольшого кружка истинных любителей искусства—Танагра, обломки Парфенона, Чимабуэ, — для массы — только сор и хлам. Истинное искусство — никогда не будет достоянием толпы. Тем более задача художественных правительственных академий и театров — хранить святой огонь на алтаре не угасая".



К. Н. Яковлев — Миллер „Коварство и любовь" Шиллера

Это было, конечно, все очень возвышенно и „святой огонь на алтаре, который горит не угасая", и „вековечная школа", и „обломки Парфенона", и „аристократическое" заявление, что истинное искусство никогда не будет достоянием толпы", но к Александринскому театру все это имело весьма малое отношение. С репертуарной точки зрения казенная сцена представляла какую то „лавку старьевщика", где можно было найти и хорошее и плохое, но где, по существу, был полный разрыв между провозглашаемыми на словах идеалами и текущей практикой. Идеалы оставались напечатанными в толстых книгах „Ежегодника императорских театров", а на афишах мелькал тот, переводной и отечественный буржуазный репертуар, который давал возможность провести скучно или нескучно городской вечер, не очень утомляя мозги, и где искусство заключалось только в замечательной игре актеров, если находилась под-

К. Н. Яковлев—Телемахов „Профессор Сторицын" Л. Андреева

ходящая роль для Савиной или Варламова, Давыдова или Далматова и других первых актеров Александринской труппы.

Если бы поэтому нам пришлось изучать историю русского предреволюционного театра, имея в своем распоряжении только практику Александринского театра, то этой истории не было бы. Были бы, в лучшем случае, монографии или биографии отдельных актеров, но не история борьбы художественных направлений, нарождения новых форм театрального искусства и вытеснения старых. А, ведь, все это было в России тех лет, и все это прошло как то мимо стен Александринского театра.

В театральном же мире в те годы происходило м н о г о е. За 10 лет, протекших со дня основания Художественного театра, который открыл свои двери в 1898 году, произошли на отдельных участках театральной жизни громадные сдвиги и перемены. Родоначальник новых путей театрального искусства, Художественный театр успел уже дать русскую разновидность мейнингенства, создать на основе пьес Чехова „театр настроений", и в лице Станиславского притти к необходимости выработки новых методов актерской игры и построения сценического образа. Затем первое поступательное движение сменилось тревожным чувством кризиса, наметилось расхождение путей Немировича-Данченко и Станиславского и на метерлинковском спектакле 1904 года стала очевидной недостаточность методов режиссуры МХТ. Уход Мейерхольда из труппы Московского Художественного театра в 1902 году, и уход Коммиссаржевской в тот же год со сцены Александринского театра предвещали начало новых исканий. Театр-студия 1905 года, созданная Станиславским и Мейерхольдом, явилась первой лабораторией условного театра; театр на Офицерской Веры Федоровны Комиссаржевской — ее продолжением. Произведения русского

и западно-европейского символизма, Ибсена и Метерлинка, Пшибышевского и Гамсуна, Леонида Андреева и Блока начали ставиться уже в ином театральном плане. Такие спектакли, как „Сестра Беатриса“, „Балаганчик“ у Коммиссаржевской или „Драма Жизни“ у Станиславского были смелыми экспериментами режиссерского порядка. Даже Московский Малый театр, родной брат Александринского, и тот отдал дань новым исканиям и новым веяниям. Проекты А. П. Ленского реформировать „Дом Щепкина“ были, конечно, глубоко отличны от руководства Гнедича. Это был бунт большого художника, которого сломил лишь чиновный дух, присущий всем труппам и всем театрам, входившим в систему императорских сцен. Но как бы ни были порой катастрофичны попытки отдельных художников русского театра обновить сценическое искусство, они были жизнью, а не прозябанием, борьбой, а не благополучием. И в этом брожении выкристаллизовалась до конца формула „режиссерского театра“, театра гармоничного соединения всех элементов театральной выразительности, начиная от сценического исполнения, и кончая светом, музыкой и декорациями. Театр переставал быть только сценическим исполнением авторского текста, он делался творческим истолкователем пьесы. Вместе с тем менялся и взгляд на зрителя, которого новый театр хотел видеть активным соучастником разыгрываемого действия, а отнюдь не пассивным созерцателем сценической картины.

К. Н. Яковлев
Порфирий Петрович
„Преступление и наказание“ Ф. Достоевского
1907 г.

Все это театральное движение протекало в раскаленной атмосфере революции 1905 и 1906 года и отражало на своей судьбе общий подъем, которым была охвачена страна. И не случайно, что реакция 1907 и 1908 года наложила свою лапу и на театральные искания, потому что художественный бунт буржуазно-интеллигентского театра был частью общественного

движения тех лет. И когда в 1907 и 1908 году столыпинская реакция восторжествовала над революционным натиском 1905 и 1906 года, когда самодержавие виселицами и расстрелами добилось для себя исторической передышки, то и театральное новаторство пошло на убыль. Книга „Шиповника" о новом театре, ее антипод московский сборник „Кризис театра" знаменовали конец определенного периода. Но для Александринского театра это были телеграммы с того фронта, на котором он не участвовал как боец. И если на конец 1908 года падает завершение гнедичевского периода, то это происходит не потому, что Гнедич перестает выражать какую то главную линию Александринской культуры, а потому что обыкновенная бытовая история заставила его подать в отставку. Это не было эпизодом борьбы идей, это было просто персональной сменой одного руководителя другим. Правда, приход новых людей в Александринский театр, в частности приглашение Мейерхольда осенью 1908 года внесли новую струю в жизнь Александринской сцены, но опять таки здесь было много случайного и не связанного с тем естеством Александринского театра, которое заключалось в актерском самодержавии, столь характерном для петербургской казенной драмы.

И любопытно, что когда в начале 1917 года Гнедич праздновал сорокалетие своей литературной деятельности, то, говоря о своей работе в Александринском театре, он излагал ее в каких то тусклых и вялых словах. Гнедич перечислял те пьесы, которые он возобновил, заново поставил или заново монтировал, он ставил себе в заслугу, что настоял на упразднении постоянных бенефисов, на уничтожении в зале оркестра, на ограничении числа вызовов в антрактах, на установлении 2-х генеральных репетиций и 1 монтировочной, на переделке уборных. Но он ни слова не сказал, ради каких художественных задач и целей он стоял во главе театра, какое художественное направление проводил, за что боролся. Этим самым Гнедич отлично вскрыл свою культуртрегерскую природу, тот художественный минимализм, который позволил ему сравнительно долго руководить Александринским театром без особых потрясений и без особых волнений. Справедливость, однако, требует сказать, что в результате гнедичевских мероприятий Александринский театр все же продвинулся вперед, хотя бы в отношении своего художественного благообразия. Гнедич устранил из Александринского обихода все наиболее неприглядные

моменты его культурного быта, он поднял исполнение и постановку классического репертуара, но он не в состоянии был устранить то актерское своеволие, которое мешало стать Александринскому театру действительно театром академическим, и которое обрекало его на второстепенную роль в общем движении русской театральной культуры. Попытка внести в Александринский театр начала более современного режиссерского искусства и более передовой взгляд на проблему спектакля и театральный академизм относятся уже к следующим годам, когда Гнедич покинул пост управляющего труппой.

III

Гнедича сменил на посту управляющего труппой Нестор Александрович Котляревский, назначенный на эту должность 1-го января 1909 года. Котляревский был профессором, академиком, автором ряда книг по истории русской литературы. К театру он, собственно, имел весьма малое отношение, если не считать того, что начиная с 1900 года он был неизменным членом жюри по присуждению грибоедовской премии Общества русских драматических писателей, прочитал перед одним из утренних спектаклей для учащейся молодежи в Михайловском театре реферат о Бомарше, да написал несколько рецензий под псевдонимом Сергей Калитин в газете „Слово“ за 1908 год. Его назначению на пост управляющего труппой предшествовало — назначение членом петербургского отделения театрально-литературного комитета.

Появление профессора на театральном посту означало, опять таки, не театральную реформу Александринского театра, а попытку улучшить репертуар внесением в него более ценных художественных произведений, как классических, так и современных. То, что Котляревский оказался едва ли не пустым местом, доказывает любопытная полемика, которая завязалась между ним и актерами, когда в начале 1916-го года Котляревский был сделан начальником репертуара, а управляющим труппой и главным режиссером был назначен Евтихий Павлович Карпов. В связи с этим Котляревский дал сотруднику „Биржевых Ведомостей“ беседу о порядках, которые были на Александринской сцене во время его управления. В этой беседе Котляревский заявлял, что „положение его было невыгодное. Начальником труппы я никогда не был, закулисной кухней я никогда не интересовался... Я человек не театральный. Целый ряд

А. П. Петровский — Следователь „Живой труп“ — Л. Толстого

амплуа оставался незамещенным, а замещать эти места я себя не считал компетентным“. Кроме того, Котляревский неодобрительно отозвался о ряде артистов, главным образом о В. Н. Давыдове, который по словам академика, манкировал своей педагогической работой, новых ролей не создавал, а „когда ему предлагали ответственную работу, от нее отвиливал“.

На это интервью ответили задетые Котляревским артисты, причем в самых резких выражениях. Так, Давыдов, писал: „Если он не интересовался сценой, то что же и кто же удерживал его. Что может удерживать порядочного, разумного человека занимать место, которое его тяготит. Неужели только одно условие: давать ход своей жене, как он, не скрывая, это говорил“. *) И далее: „Ничего не смыслит в театре и тем не менее продолжает руководить делом, и как пиявка сосет кровь из настоящих жрецов Мельпомены, питается ею и доводит дело до позора“.

Аполонский писал в том же духе, говоря, что Котляревского „большинство актеров считают комическим персонажем в театре и удивляются беззастенчивости, с которой он держится за место, которому совершенно не отвечает“. А Савина в разговорах просто называла Котляревского „аппендицитом Александринского театра“.

Эта полемика разыгралась после того, как Котляревский семь лет управлял Александринским театром. Это свидетельствует о том, что курс Александринского театра сла-

*) Котляревский был женат на актрисе Александринского театра В. Пушкаревой

гался независимо от воли его руководителя в результате целого ряда причин, начиная от желаний и требований самих артистов, и кончая теми или иными намерениями самого Теляковского.

В начале своей служ́бы Котляревский, однако, гораздо б́олее уделял внимания театру, чем впоследствии. Так, он произвел реформу в тех спектаклях, которые давались александринцами на Михайловской сцене в те дни, когда там не играла французская труппа. До Котляревского репертуар этих русских, михайловских спектаклей б́ыл смешанным и неопределенным. Одно время здесь шли второстепенные переводные пьесы, главным об́разом немецких авторов, потом почему-то стали там же играть Иб́сена. Словом, никакого настоящего плана не б́ыло. Котляревский сосредоточил в Михайловском театре постановки классических пьес, которые должны б́ыли воспитывать вкусы молодежи. Так, в 1909 году здесь прошли „Ифигения жертва“ и „Эринии“ (в один вечер), „Равенский б́оец“, „Пастушка-герцогиня“ и „Уриэль Акоста“. В следующем году здесь шла трагедия Гюго „Анджелло“ и т. д. Но любопытно, что и здесь тоже никакой системы не б́ыло. И очень трудно уловить тот принцип, по которому выб́иралась та или иная классическая пьеса. В отношении же самой Александринской сцены Котляревский держался по существу того же при-

С. И. Яковлев — Подхалюзин
„Свои люди сочтемся“
А. Н. Островского

ница, что и Гнедич. При нем возобновлялись классические пьесы, шли произведения современных русских и иностранных авторов, но ни про одного драматурга нельзя было сказать, что это драматург Александринской сцены. И Рышков, и Карпов, и Гнедич, и Потапенко, все они ставились и на казенной сцене и на частных, так как были в достаточной мере плодовиты и могли поставлять свой товар во все театры, где господствовал не очень разборчивый литературный вкус.

То, что Котляревский не был режиссером, как был все же режиссером Гнедич, давало возможность директору императорских театров Теляковскому уже по своему усмотрению разрешать вопрос о режиссерском руководстве петербургской сцены. Впрочем, Теляковский не считался в этом вопросе и с Гнедичем. Так, совершенно помимо желания или воли последнего, был приглашен Теляковским в 1908 году на Александринскую сцену Мейерхольд.

В том, что Теляковский пригласил режиссером казенных сцен Мейерхольда, нельзя было видеть проявления какой-нибудь определенной мысли или системы. С одной стороны, это был совет художника А. Я. Головина, с интересом следившего за деятельностью Мейерхольда в театре Веры Федоровны Коммиссаржевской, а с другой стороны личный „каприз" директора. В беседе с сотрудником „Русского Слова" Теляковский весьма своеобразно мотивировал свое решение о Мейерхольде. „Желательно внести, сказал он, нечто новое в нашу сцену, и кроме того я заинтересовался, слыша о нем со всех сторон нелестные отзывы. Раз кого-либо ругают, следовательно, он что-нибудь из себя представляет. Меньше можно ждать от того, кого все единогласно хвалят".

А Мейерхольда в то время ругали очень много, так как это был как раз момент его вынужденного ухода из театра В. Ф. Коммиссаржевской, ухода, повлекшего за собой и третейский суд и громадную газетную литературу. С другой стороны, художественное лицо Мейерхольда к этому времени было очерчено очень ярко. За десять лет своей работы в русском театре он вырос в режиссера условного театра, в постановщика, стремящегося строить спектакль в приемах условной техники, не считаясь ни с бытовой правдой, ни с авторской ремаркой. За годы 1905, 1906 и 1907, за время своей работы в театре-студии у Станиславского и в театре на Офицерской у Коммиссаржевской, Мейерхольд произвел ряд очень смелых режиссерских экспери-

ментов, накопил громадное количество всевозможных приемов инсценировки и установил теснейшую связь режиссёра и художника, как автора внешнего оформления спектакля. Вместе с тем Мейерхольд к весне 1907 года, т. е. к концу первого сезона у Коммиссаржевской, приходит к мысли, что условный театр — это прежде всего особый метод режиссерского искусства, могущий применяться к любому произведению драматургии, как современному, так и классическому. То, что Мейерхольд оторвал условный метод от пьес Блока, Метерлинка,

„Ревизор" — Н. В. Гоголя, сцена I-го акта

Ибсена, Пшибышевского и других модернистов и символистов,— являлось для него как бы мостом, по которому он мог перейти в другие области мирового репертуара, в частности в области классики, как русской, так и иностранной. А это делало для него принципиально возможным работать и в условиях старых „традиционных" театров.

В статье Мейерхольда „о театре" помещенной в № 7—9 „Золотого Руна" за 1908 год мы и находим его рассуждения о том, какую работу может найти режиссер-новатор в императорских театрах, не входя в компромисс со своими художественными принципами и не разменивая, а наоборот, обогащая свое мастер-

ство. Мейерхольд исходит из того, что в императорских театрах есть ряд бо́льших талантов, „воспитанных на Островском, на трагедиях классиков, на пьесах характеров и романтического пафоса“. Он считает, что восторгаться бле́ском талантов старых актеров хочется только в личинах старины, и потому нужно воскрешать эту старину, нужно ставить те старые классические пьесы Островского, Грибоедова и Гоголя, которые находят отклик в сердцах стариков. Новый художник и постановщик также найдет себе место в этом старинном театре, т. к. „идею произведения можно выявить не только диалогом искусно созданных актерами образов, но еще и ритмом всей картины, той, которую положит красками декоратор и той, которую определит расположением практика́блей, рисунком движения, соотношением группировок режиссер“. И Мейерхольд говорит о необходимости осветить лучами своих эпох „Горе от ума“ и „Ревизор“, „Маскарад“, „Гамлета“ и „Грозу“. Другими словами, Мейерхольд ставил для себя пробле́му традиционализма, которая и составляла главный момент в работе Мейерхольда на Александринской сцене.

Однако, начинать свою деятельность в Александринском театре Мейерхольду пришлось не с классического произведения, а с современной пьесы, причем пьесы примыкающей к репертуару театра В. Ф. Комиссаржевской. Это была пьеса Гамсуна „У царских врат“, которая в ту же зиму шла и в Москве у художественников, и в Петербу́рге в театре В. Ф. Коммиссаржевской. Эту связь „Царских врат“ со своими предыдущими работами Мейерхольд очень хорошо сознавал и в беседе, которая была напечатана в „Петербу́ргской Газете“, он говорил, что эта постановка ни в коем случае не является опытом искания, но принадлежит к тому же циклу инсценировок, какими бы́ли его работы над „Геддой Габлер“, над „Комедией любви“ и „Норой“ Ибсена. Это, так называемый, „нео-реализм“, в котором нет и какой либо „вневременности и внепространственности“ и каких либо мелочей натуралистического порядка.

Особое значение этого спектакля и для самого Мейерхольда и для Александринского театра было в том, что декорацию для „Царских врат“ делал А. Я. Головин. Замечательный мастер декоративной живописи Головин, как мы указывали до тех пор работал на Александринской сцене только эпизодически, главным образом для пьес Ибсена. Но в этих, своих, ибсеновских работах Головин был вполне независим от режиссера,

осуществляя в декоративных полотнах свой собственный художнический замысел. С момента же сближения с Мейерхольдом, Головин строит пространственное оформление спектакля уже как часть общего проекта постановки, вырабатываемого режиссером. И поскольку художественные

Шаповаленко—Счастливцев, Писарев—Несчастливцев „Лес" А. Н. Островского

замыслы Мейерхольда были по душе Головину, он с особой охотой стал работать в Александринском театре. Таким образом и создалась в истории Александринского театра богатая серия выдающихся постановок на протяжении одиннадцати сезонов, от 1908—1909 до 1918—1919.

В пределах пьесы „У царских врат", однако, Головину еще не было возможности по настоящему развернуться. Согласно

решению Мейерхольда ставить пьесу не в двух, а в одной декорации, Головин написал лишь „комнату Карено", стараясь в убранстве сцены подчеркнуть не „бытовую бедность" Карено, а „праздничность его души". Так появилась комната нарядная и красочная, в окна которой виднелась осенняя листва, даль и небо с облаками. Эта пьеса, в которой главную роль играл сам Мейерхольд, а остальных персонажей Потоцкая, Аполлонский, Ходотов, Ге и Лерский, успеха в широкой публике не имела и прошла в течение сезона всего 8 раз со слабой посещаемостью.

Постановкой „У царских врат" и ограничилась работа Мейерхольда в этот сезон в Александринском театре. Поэтому говорить о каком-нибудь новом режиссерском курсе на казенной сцене в этом году не приходится. По своему характеру сезон 1908—1909 еще примыкал к предшествующим. Центр тяжести попрежнему лежал в тех новых пьесах, которых в этом году было поставлено 9, не считая одноактных водевилей и комедий. Из переводных пьес прошли, кроме Гамсуна, Д'Аннунцио „Мертвый город" и Мейер Ферстер „Старый Гейдельберг". Из оригинальных — Сумбатова „Вожди", Айзмана „Жены", Чирикова — „Мария Ивановна", Тихонова — „Сполохи" и Ходотова — „На перепутьи". Поставлены были также пьесы Чехова „Дядя Ваня" и „Свадьба".

Тематика новых русских пьес была не глубока и элементарна.

Не приходится говорить, что такой репертуар превращал Александринский театр в кафедру убогой мещанской морали, упрощенного и примитивного понимания действительности, сладенького и розоватенького либерализма, т. е. того искусства, от которого не холодно и не жарко, и которое существует только потому, что есть актеры, желающие играть выигрышные роли и есть достаточное количество обывателей, которые от театра ничего не требуют, кроме простого времяпрепровождения.

Этот упрощенный, бессодержательный, обывательски-убогий репертуар держался на Александринской сцене и в следующем сезоне 1909—1910 г. В самом деле, какие особые проблемы могли ставить такие пьесы, как „Тихая пристань" графа Зубова, „Госпожа Пошлость" Ходотова, „Обыватели" Рышкова, „Светлая личность" Карпова и „Перед зарею" Гнедича. Даже из описаний снисходительных обозревателей „Ежегодника имп.

театров" получается чрезвычайно безотрадная и унылая картина. В лучшем случае, это — комедии нравов, в которых даются картины то поведения литераторов („Госпожа Пошлость"), то художников („Тихая пристань"), то нефтяных дельцов, сановников и депутатов („Светлая личность"). К этому же циклу можно смело отнести и переводную комедию Бара „Звезда", где изображался закулисный мир Венского театра. Та же бессодержательность была и в исторической пьесе Гнедича „Перед зарею", где была изображена пора декабристов, но декабризм был совершенно выхолощен от всякого общественного и революционного смысла, и историческое прошлое было представлено в ряде блекло написанных акварелей или пастелей. Поэтому, как, своего рода, событие было воспринято возобновление шекспировского „Шейлока", где выступил в заглавной роли Дарский, исполнявший Шейлока уже и в Художественном театре в первый сезон его существования. Этот спектакль принес исключительный успех и Мейерхольду, как актеру. Об его исполнении роли принца Аррагонского (в манере гротеска) писали буквально все и друзья, и враги, и даже А. Р. Кугель отмечал, что Мейерхольд был „забавен" в этой роли.

Н. Н. Ходотов — Треплев „Чайка" А. П. Чехова

Мейерхольду же принадлежит и наиболее крупный режиссерский успех в сезоне 1909—1910 на Александринской сцене. Ему пришлось ставить немецкую пьесу „Шут Тантрис", разрабатывавшую легенду о Тристане и Изольде. Прологом к этому драматическому спектаклю для Мейерхольда явилась его оперная постановка того же года на Мариинской сцене. Эта была музыкальная драма Вагнера „Тристан и Изольда". Таким образом,

Мейерхольд подошел к пьесе немецкого модерниста уже с огромным опытом, накопленным им во время изучения вагнеровской партитуры и разнообразных литературных и исторических источников. В качестве своих сотрудников Мейерхольд пригласил художника Шервашидзе, а музыку писал поэт и композитор М. А. Кузьмин. Такое вторжение новых людей на Александринскую сцену уже само по себе было смелым шагом.

„У царских врат" — К. Гамсуна
Эскиз декорации работы худ. А. Я. Головина

Спектакль „Шута Тантриса" оказался громадной победой и как раз для тех, для кого он был наиболее страшен, — для режиссера, художника и композитора. Это была величавая романтическая постановка, о которой один из рецензентов писал, что она прошла как торжественная оратория". Л. Гуревич корреспондировала в „Русские Ведомости", что „это была полная победа над публикой режиссировавшего пьесу Мейерхольда, остававшегося до сих пор на этой сцене в положении непризнанного новатора".

Но ни в истории Александринского театра, ни тем паче в истории самого Мейерхольда „Шут Тантрис" не должен за-

Екатерина Павловна
КОРЧАГИНА-АЛЕКСАНДРОВСКАЯ
Народная артистка

нять место поворотного этапа. Для Мейерхольда это было завершением его исканий в области того скульптурного метода, каким Мейерхольд работал в театре Коммиссаржевской, когда ставил „Победу смерти“ и „Сестру Беатрису“. Для Александринского театра это была запоздалая дань новаторству прежних лет. „Шут Тантрис — это был модернизм, а не традиционализм, с мечтами о котором Мейерхольд вступил на Александринскую сцену, тот традиционализм, который был, по его мнению, одной из главнейших задач Александринского театра, как театра, имеющего за плечами восьмидесятилетний возраст.

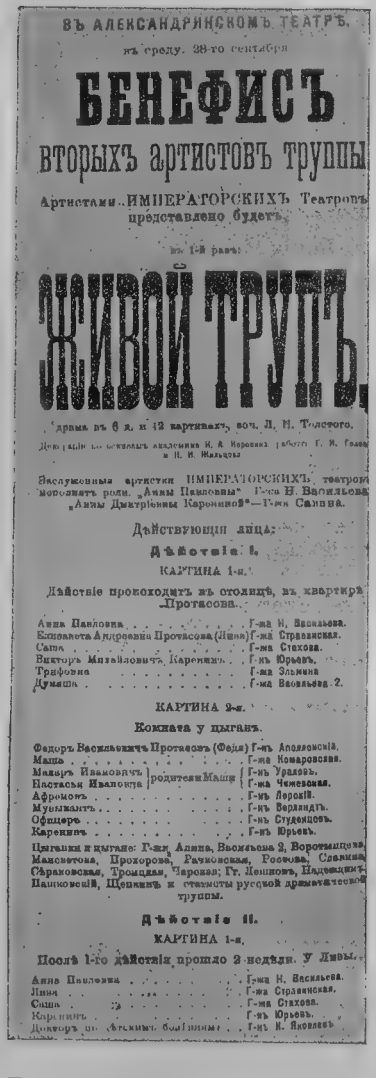
Н. Н. Ходотов—Тантрис—„Шут Тантрис“ Эриста Хардта

Необходимость изменения художественного курса Александринского театра именно в этом „традиционном“ направлении и была отчетливо подчеркнута Мейерхольдом, когда в конце сезона 1909—1910 он вместе с Ю. Э. Озаровским представил особую докладную записку директору императорских театров. В этой записке авторы ее писали:

„В течение многих лет этот театр по подбору артистических сил своих, могущий выдвинуться в ряд европейских театров, мучительно топчется на одном месте, словно боясь широких путей... Какая то паутина, какой то туман заволакивают светлую деятельность театра... Словно отрава какая то подмешана к той духовной пище, какая необходимо для каждого большого театра. Впрочем, если поискать отраву эту, можно и найти. Художественная пестрота, художественная разнокалиберность репертуара — вот чем отравлена деятельность Александринского театра... Театр, на сцене которого преспокойно уживаются рядом Грибоедов и Невежин, Гоголь и Рышков, Островский и Карпов, Чехов и Кравченко не может претендовать на первоклассное значение“. Поэтому „ближайший и единственный, ведущий к возрождению Александринского театра путь — образцовый классический репертуар, как мировой, так и национальный — репертуар от Эсхила до Метерлинка и от фон-Визина до Чехова с побегами в сторону бесспорно литературной новейшей драмы“.

Эта докладная записка возымела свое действие, и следующий сезон 1910—1911 был направлен главным образом на реставрацию классического репертуара, который должен был сделать Александринский театр „театром классической русской „Французской Комедии", театром охраняющим традиции и заветы прошлого.

Для того чтобы провести в жизнь этот новый путь понадобились реформы режиссерской части театра. Был создан специальный режиссерский совет, председателем которого состоял Ю. Э. Озаровский, секретарем В. Э. Мейерхольд а членами М. Е. Дарский, А. И. Долинов, А. П. Петровский, Н. А. Корнев. Были приглашены в качестве помощников режиссера—работники Московского Художественного театра Н. В. Петров и А. Н. Лаврентьев. Последнему была поручена организация кадров статистов для участия в драматических спектаклях. На заседаниях совета, когда на нем решались руководящие вопросы, присутствовал Н. А. Котляревский, который с этого года стал именоваться не управляющим труппой, а заведующим репертуаром. На режиссерском совете решались также и вопросы технического порядка, устанавливался недельный репертуар, порядок репетиций и дежурство режиссеров. Совет выработал положе-



ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

въ среду, 28-го сентября

БЕНЕФИСЪ

ВТОРЫХЪ АРТИСТОВЪ ТРУППЫ

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ представлено будетъ:

въ 1-й разъ:

ЖИВОЙ ТРУПЪ,

драма въ 6 д. и 12 картинахъ, соч. Л. Н. Толстого.

Декорации по эскизамъ академика И. А. Коровина работы Г. И. Гольц и Н. И. Жильцова.

Заслуженныя артистки ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ исполнятъ роли „Анны Павловны" Г-жа Н. Васильева „Анны Дмитріевны Карениной"—Г-жа Савина.

Дѣйствующія лица:

Дѣйствіе I.

КАРТИНА 1-я.

Дѣйствіе происходитъ въ столицѣ, въ квартирѣ Протасова.

Анна Павловна . . . . . Г-жа Н. Васильева.
Елизавета Андреевна Протасова (Лиза) Г-жа Страженская.
Саша . . . . . Г-жа Стахова.
Викторъ Михайловичъ Каренинъ . . Г-нъ Юрьевъ.
Трофимовна . . . . . Г-жа Зубина
Дунька . . . . . Г-жа Васильева 2.

КАРТИНА 2-я.

Комната у цыганъ.

Федоръ Васильевичъ Протасовъ (Федя) Г-нъ Аполлонскій.
Маша . . . . . Г-жа Комаровская.
Макаръ Ивановичъ } родители Маши } Г-нъ Уралов.
Настасья Ивановна } } Г-жа Чижевская.
Афромовъ . . . . . Г-нъ Лерскій.
Музыкантъ . . . . . Г-нъ Верландтъ.
Офицеръ . . . . . Г-нъ Студенцовъ.
Карениннъ . . . . . Г-нъ Юрьевъ.

Цыганки и цыганъ: Г-жи Алина, Васильева 2, Воротницкая, Максютова, Прохорова, Рачковская, Россова, Славина, Сѣрковская, Троицкая, Царева; Гг. Лешковъ, Надеждинъ, Пашковскій, Щепинъ и статисты русской драматической труппы.

Дѣйствіе II.

КАРТИНА 1-я.

Послѣ 1-го дѣйствія прошло 3 недѣли. У Лизы.

Анна Павловна . . . . . Г-жа Н. Васильева.
Лиза . . . . . Г-жа Страженская.
Саша . . . . . Г-жа Стахова.
Каренинъ . . . . . Г-нъ Юрьевъ.
Докторъ по дѣтскимъ болѣзнямъ . . Г-нъ К. Яковлевъ

Афиша первого представления „Живой труп" Л. Толстого 1911 г.

ние о правах и обязанностях очередных режиссеров и об институте статистов нового типа.

Новый курс на классику сказался и в выработке репертуара. Из 10 постановок сезона 1910—1911 половина была отдана, так называемым, „возобновлениям“ — „Лес“, „Без вины виноватые“, „Женитьба Белугина“, „Дон-Жуан“, и „Трагедия о Гамлете, принце Датском“. Сюда же должны быть отнесены постановки „Трех сестер“ А. Чехова, и „Детей Ванюшина“ Найденова, хотя они раньше никогда не шли на Александринской сцене. Новых пьес было поставлено всего лишь 3 — „Поле

„Живой труп“ — Л. Толстого — сцена в корридоре суда

брани“ Колышко, „Жулик“ Потапенко и одноактная „фантастическая история“ Юрия Беляева „Красный Кабачек“.

Постановка классиков ставила во всей остроте вопрос о методах инсценировки. По мнению С. Ауслендера, писавшего обзор этого сезона в „Ежегоднике императорских театров“ таких методов существует два: „Один — это давать классиков в той наивной простоте, которая завещана традициями, перенести зрителей и исполнителей на несколько десятилетий назад, и именно этой то трогательной, такой знакомой традиционностью всех приемов воскресить невозвратимое прошлое“, заставить пережить милое далекое детство со всеми ощущениями и впечатлениями детства“. Второй — это старание в старом найти вечно новое, создать трепетную красоту нового

Р. Б. Апполонский — Федя Протасов „Живой труп“ Л. Толстого

из давно, казалось бы, отошедшего в область нежных воспоминаний, попытка заставить воспринять все это милое, старое, знакомое совсем по новому, совсем не так, как воспринимали наши деды, прадеды, и мы сами когда то в детстве, а так, как должны мы пережить все это вот сейчас, в эпоху напряженную и изысканную“.

Образцом первого пути освежения классиков была постановка „Леса“, сделанная А. П. Петровским для открытия сезона. „Лес“ шел в новом составе исполнителей, причем центр тяжести лежал в создании актерских образов, а не в какой нибудь новой форме спектакля. Мизансцена была элементарно необходимой, а декорации обычного характера. Не отличались какой либо режиссерской остротой и постановки „Трех сестер“ и „Детей Ванюшина“. Чеховскую пьесу ставил Озаровский, „Детей Ванюшиных“ Петровский, и обе драмы шли в хорошем составе исполнителей.

Новой эрой возрождения классического репертуара, по выражению того же Ауслендера, явилась постановка Мейерхольдом комедии Мольера „Дон-Жуан“. Это была уже свободная композиция в духе примитивных сцен, которая воплотила „все грезы о пышном великолепии далекой эпохи Людовика XIV“. В своей постановке Мейерхольд стремился прежде всего преодолеть то отъединение актера и публики, которое создалось в „академическом театре Ренессанса, не сумевшем использовать значение сильно выдвинутой авансцены“. Мольеру же авансцена была нужна для того, чтобы могла свободно проявиться бившая через край „веселость“, уместиться вся ширь этих крупных, его откровенно правдивых штрихов, добежать до слушателя волна обличительных монологов автора, оскорбленного запретом „Тартюфа“, выявиться свободный жест мольеровского актера, его гимнастические движения без помехи колонн боковых кулис“. Так возникла в творчестве Мейерхольда проблема просценимума, которая впервые и была им осуществлена в „Дон-Жуане“.

Делая просцениум основной площадкой для игры актеров, Мейерхольд считал, что игра актеров должна также соответствовать требованию места. Здесь, в непосредственной близости от зрителя, все жесты, движения, позы и гримасы должны быть обдуманно-тактичны, должны уметь выразить все замыслы драматурга.

Вместе с тем, Мейерхольд стремится использовать для новой площадки театральные приемы старых классических сцен — старо-английской, старо-испанской, старо-итальянской или старо-японской. У японцев Мейерхольд считает нужным заимствовать „курамбо“ — особых прислужников сцены, которых Мейерхольд делает в „Дон Жуане“ маленькими арапчатами.

Далее, Мейерхольд считает нужным показать „Дон-Жуана“ в окружении той эпохи, которая создала гений автора. Он хочет завуалировать действие дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства, для того, чтобы в обстановке версальской чопорности сильнее бился комедиантский темперамент Мольера, чтобы острее выступил разлад между королем и поэтом. В „Дон-Жуане“ Мейерхольд также придумал ряд новых приемов, которые давали бы возможность зрителю лучше надышаться воздухом эпохи. Для этого он ставил „Дон Жуана“ без занавеса и без погружения зрительного зала в темноту во время актов.

Внешнее оформление делал А. Я. Головин, который поместил на месте оркестра просцениум „сумел связать в единое целое Россиевскую архитектуру зрительного зала Александринского театра с живописным порталом, назначение которого состояло в том, чтобы служить рамкой предстоящего театрального зрелища“. Цвет этого портала был согласован с красной обивкой лож, за ним следовал целый ряд ниспадающих и постепенно съуживающихся кулис, обильно украшенных театральным золотом и серебром. Проблема локальных декораций была разрешена созданием небольших живописных картин, помещаемых в рамке

Н. Н. Ходотов — Федя Протасов „Живой труп“ Л. Толстого

на заднем плане, причем рамка была завешена задергивающимся гобеленом. Сцена освещалась тремя люстрами, с сотнями восковых свечей и боковыми шандалами, зал же был освещен электричеством. Это соединение двух разных источников света давало совершенно необыкновенный эффект. Были еще и другие новшества, но главной проблемой спектакля оставалась проблема актерской игры. Здесь в основу движений был положен танцовальный ритм, но без того, чтобы актеры превращались в танцоров. Юрьев, игравший „Дон-Жуана", вполне отвечал заданиям режиссера. Он давал образ полный изящества и красоты, лишенный всякой тяжести философского демонизма, блестящего бездельника и шелопая. А Варламов играл по своему, создавая исключительно сочный образ Сганареля, который не противоречил нисколько всему спектаклю.

„Дон-Жуан" вызвал яростные споры. Бенуа называл этот спектакль балетом в Александринке, и считал, что Мейерхольд угостил петербургскую публику тремя часами очень занятных и изящных развлечений. Он называл постановку нарядным балаганом и сожалел, что в трактовке Мейерхольда „Дон-Жуан" потерял философскую глубину.

Кугель негодовал на то, что красота декораций и костюмов заслоняли суть пьесы. По его словам то что показывалось было просто „нечто зрительно-красивое и интересное". Отказывался признать за постановкой „Дон-Жуана" значение подлинного театра и Волконский, считая, что это было торжество обстановки без человека. Причем все те, кто нападали на „Дон-Жуана" противопоставляли ему только что прошедшие на сцене Московского Художественного театра отрывки из романа „Братья Карамазовы". Бенуа называл „Карамазовых" мистерией в русском театре, Волконский считал их победой человека над обстановкой, Кугель говорил, что Художественный театр в этом спектакле был прост, благороден, подвижен и миниатюрен в своих формах. Но публика сразу оценила „Дон-Жуана", и комедия Мольера собирала неизменно полный зал зрителей. К сожалению, шедший в тот же сезон „Гамлет" в постановке Озаровского и декорациях Шервашидзе совершенно не удался и явился одним из самых скучных спектаклей сезона.

Классики, как мы уже писали выше, оттеснили на задний план новых авторов. Тем не менее новая комедия Потапенко „Жулик" имела совершенно исключительный успех. Однако, сатирический замысел автора не получил никакого глубокого

и принципиального развития. Это была серия жанровых сцен, где показывалось, как провинциальное буржуазное общество быстро и легко находит общие точки соприкосновения с человеком, с весьма подмоченной репутацией, когда дело идет о возможности нажиться.

Стилизацией под старину явился „Красный Кабачек", Беляева, действие которого происходило в конце XVIII века, в знаменитом Красном Кабачке, где кутили офицеры и крепостные актрисы. Центральной фигурой являлся здесь барон Мюнгаузен, возникавший как некое привидение, рассказывавший фантастические истории, и провозглашавший тост за красивую ложь жизни. Эта небольшая вещица была поставлена Мейерхольдом в декорациях Головина с музыкой Кузьмина и шла в один вечер со „Свадьбой" Чехова и „Провинциалкой" Тургенева.

Н. Н. Ходотов — Незнамов „Без вины виноватые" А. Н. Островского

Начатый под знаком нового курса сезон однако, к концу зимы показал, что этот новый путь был далеко не прочен. И в самом деле, во второй половине зимы в газетах стали появляться заметки о режиссерском кризисе и к концу года от режиссуры отошли Петровский и Озаровский, режиссерский совет сошел на нет, был приглашен новый режиссер из театра Корша А. Л. Загаров, и широкие планы Озаровского и Мейерхольда об обращении Александринского театра в академию театрального искусства оказались почти ликвидированными. Режиссерская весна оказалась в Александринском театре чрезвычайно недолгой, и следующий год уже стоял совсем под другими знаками в смысле репертуара.

Таким образом, трехлетие 1908—1911 в жизни Александринского театра остается как бы эпизодом в истории той борьбы, которую вел актерский „сценичный" театр, с попытками возродить Александринскую сцену через широкую пропаганду классического репертуара в новой интерпретации и новом истолковании.

С этого времени вообще начинается чрезвычайное огрубение буржуазного театра во всех его проявлениях, начиная от казенных драматических сцен и кончая театрами миниатюр. Полоса реакции, которая заняла трехлетие 1908—1911 породила в театре стремление к эстетической созерцательности, к реставрации старинных пьес, к преобладанию живописных статических элементов над динамическими.

Это была эпоха, когда в театре становилось очень трудно дышать и такая чуткая художница, как Коммиссаржевская решила окончательно порвать с театром, т. к. существующая форма театрального искусства ее перестала радовать и удовлетворять.

Всюду, во всех областях искусства, надвигались какие то концы и неясно возникали начала. Эти годы были годами прекращения выхода больших художественных журналов: „Золотого Руна“ и „Весов“, и нарождения „Аполона“, на котором тоже лежала печать эстетического бесстрастия и созерцательности. На поверхность все более и более решительно поднималось мещанство. Это оно диктовало репертуар большинству драматических сцен, это оно не дало возможности стать Александринскому театру театром академическим.

Сумерки буржуазного тетра надвигались все отчетливее и отчетливее. И когда в 1910 году начался перелом в рабочем движении, и количество стачек и бастующих рабочих резко скакнуло вверх, то буржуазия постаралась всячески отгородиться от надвигающейся революции, через создание спектаклей развлекательного характера, низкого по качеству. Следующее трехлетие перед войной было периодом чрезвычайного снижения театральных вкусов, которого не избежал и Александринский театр, окончательно отказавшийся от реформаторских идей 1908—1911 годов.

Сезон 1910—1911 г. был, как мы только что видели, кульминацией режиссерских замыслов. После него режиссерское влияние окончательно ослабело, и, если Мейерхольд и Головин продолжали создавать классические постановки, полные внешнего блеска, то это были выпадающие из общего тона работы, своим одиночеством еще больше оттенявшие основную серость репертуара Александринского театра.

IV

Последние 3 года перед войной были в русском театре временем глухим и сумрачным. Лучшие художники театра стали больше думать о самой природе сценического искус-

ства, о воспитании нового актера, о студийности, чем о том, чтобы создавать новые спектакли на больших сценах. Так, Станиславский, к этому времени продумавший до конца свою систему, образовал в Художественном театре студийную ячейку, где бы молодежь воспитывалась в его принципах искусства переживания. С другой стороны Мейерхольд также считал необходимым образовать свою собственную школу-студию, в которой бы прилагались на практике те принципы театральной актерской игры, которые были добыты им в изучении старинных театров, в частности комедии масок. Это была попытка связать традиции прошлого с техникой нового актера, актера воспитанного в абсолютном чувстве музыки и владеющего всеми средствами выразительного и ритмического движения.

Это время отмечено открытием ряда новых коммерческих театров, очень сильным ростом театров-миниатюр, вообще развитием театрально-предпринимательской деятельности. Если в годы 1905—1908 в театре пыталась господствовать передовая буржуазная интеллигенция, то теперь эта интеллигенция как то отошла на задний план и между сценой и жизнью воцарилась

Н. Н. Ходотов и Е. И. Тиме в оперетте „Званный вечер с итальянцами" — Оффенбаха

Н. Н. Ходотов (Тихон) и М. А. Потоцкая (Варвара) в „Грозе" А. Н. Островского

Н. Н. Ходотов (Карандышев) и Н. П. Шаповаленко (Робинзон) в „Бесприданнице" А. Н. Островского

А. Н. Лаврентьев режиссер — с 1910 — 1918 г.г.

непосредственная связь через среднюю и мелкую буржуазию. Это был обыватель в широком смысле этого слова, мещанин, требовавший от театра или примитивной разработки грубых вопросов, преимущественно эротического порядка или просто двух трех часов занимательного зрелища или фарсового смеха.

И т. к. многочисленные драматические театры требовали для своего существования много пьес, то их надо было сочинять, и их сочиняли. Драматургия перестала быть драматической поэзией, авторы пользовались театральной формой отнюдь не для того, чтобы выразить на сцене какое нибудь философское мировоззрение. Наоборот, они старались угадать, что могло принести им материальный успех и сделать их пьесу хлебной. Одним из примеров такой удачи была знаменитая Арцыбашевская „Ревность", как раз прошедшая в эти годы.

В Александринском театре по существу было то же самое, что и в других драматических театрах антрепренерского порядка. Режиссерский курс на академию театрального искусства — как мы видели — был полностью ликвидирован к весне 1911 года. Оставалось жить самотеком, ориентируясь на ту, средней руки пьесу, какая определяла и прежние годы репертуарный курс Александринского театра.

В сезон 1911 — 1912 года было модным ставить только что опубликованный „Живой Труп" Льва Толстого. Его ставил в Москве Художественный театр, сохранивший за собой право первой постановки в России. В Петербурге вслед за Художественным, немедленно показал „Живой Труп" и Александринский театр. В Александринском театре Толстовская пьеса шла в постановке Мейерхольда и только что приглашенного режис-

сера Загарова, при художнике Коровине. Режиссура рассматривала „Живой Труп“ как законченное произведение, в то время как находились критики, считавшие эту пьесу только наброском. Никаких особых постановочных задач в Александринском театре не ставили. Было очень трудно при отсутствии вертящейся сцены показать без особой задержки 12 картин. Мейерхольд придумал вместо павильонной системы особые подвесные занавесы, которые позволяли быстро менять одну декорацию за другой. В исполнении Александринцев отсутствовала присущая москвичам натуральность. Сценический рисунок оставался таким же лаконичным и сжатым, как он был у Толстого. В игре отдельных актеров чувствовалось желание усилить сатирическую обрисовку героев.

Но „Живой Труп“ в сущности не был каким либо плановым спектаклем. Он шел потому, что было как то неудобно не поставить пьесу Толстого в Петербурге именно в Александринском театре, если в Москве он шел у Художественников. В основном же Александринский театр продолжал любить те сценические пьесы, какие доставляли ему его присяжные поставщики. В этом году Гнедич доставил пьесу „Светлейший“, Рышков — комедию „Прохожие“, а актер Ге написал „Кухню Ведьмы“. В „Светлейшем“ был выведен на сцене Потемкин. Это был опять ряд исторических картин, дававших возможность актерам надеть нарядные исторические костюмы, а декоратору написать пышные дворцовые комнаты.

Ю. Э. Озаровский артист и режиссер с 1892—1915 г.

Комедия Рышкова никакого отношения к литературе не имела. Критика писала, что в ней нет ни лиц, ни характеров, ни типов, ни нравов, ни конфликтов. Наконец в „Кухне Ведьмы", названии, заимствованном из Гетевского „Фауста", Ге разработал уголовную историю о броше, пропавшей у стареющей кокотки, которую играла Савина.

Классиков окончательно перестали в этот год ставить на Александринской сцене. Правда, возобновили „Раздел" Писемского, „Завтрак у предводителя", Тургенева, „Тяжелые дни" Островского, но в этих возобновлениях не было ничего, что бы говорило о принципиально новом подходе к классическим текстам. Речь могла итти только о хорошей актерской игре, да о корректной работе режиссера. „Завтрак у предводителя", в частности, явился чрезвычайно удачным дебютом для новых александринских актеров Горина-Горяинова и Уралова. Уралов был мощной и яркой натурой. В театр он пришел „из низов" и принес на сцену громадную свежесть чувств и непосредственность. В его манере создавать сценические образы была смелость крупных и сильных линий. В каждом образе он брал главное и это главное проходило сквозной линией через ураловскую игру. Он обводил своих действующих лиц резким и твердым контуром. Уралов был актером огромного таланта и темперамента. Образ Городничего созданный им в „Ревизоре" Художественного театра или образ владельца дома терпимости в „Боге мести", которого он играл в одном из частных петербургских театров казались написанными Репинской кистью. Таким же актером тонов, а не полутонов оставался Уралов и в Александринском театре до конца его ранней смерти. И в своих общественных убеждениях Уралов был определенен и решителен. Он не только впоследствии принял Октябрьскую революцию, но и вступил в ряды большевиков, оставаясь до конца своих дней членом коммунистической партии. Горин-Горяинов

И. И. Судьбинин Хмуров — „Роман тети Ани" Найденова

занял положение комедийного актера в Александринском театре. Его игра легка, непринуждена и стремительна. Он обладает техникой французской комедии и отличным исскуством диалога. У Горин-Горяинова есть и та непосредственность сценического обаяния, которая создает между актером и зрителем атмосферу непринужденного и тесного общения.

Следующий сезон 1912—1913 был также сезоном без классиков. Это был сезон двух оффициальных юбилеев — столетия Отечественной войны и 300-летия дома Романовых. Для того, чтобы отпраздновать эти даты пришлось сочинять специальные пьесы или использовать материал старых исторических хроник Островского. Пьеса Бахметьева „1912 год“ была официозным освещением исторических событий и выглядела, как альбом оживленных исторических портретов с мизансценами, скомпанованными по картинам Верещагина. По сцене ходили более или менее удачно загримированные, героями 12-го года, артисты. Еще менее искуства оказалось в романовском спектакле, состоявшем из очень слабой хроники Чаева „Избрание на царство Михаила Федоровича Романова“ и двух картин из пьесы Островского „Козьма Минин Сухорук“. Оба эти спектакля были теми монархическими манифестациями, которые были вменены в обязанность императорским театрам. Поэтому пьесы и „1812“ и „1613“ г. г. были продемонстрированы со сцен Александринского театра в Петербурге и Малого — в Москве.

И. В. Лерский — Рогачев „Заложники жизни“ Федора Соллогуба

Остальной репертуар был составлен опять так и из всевозможных новинок. Автор „Детей Ванюшиных“ Найденов написал пьесу „Роман тети Ани“, где изображалась влюбленность двух женщин в одного мужчину. Пьеса Гнедича „Ассамблея“, давала повод показать петровскую эпоху и самого Петра. Оказалось, что такая чисто-внешняя историческая живопись нравится обывательскому зрителю. Но это было искусство того же

рода, как исторические романы, которые давались в приложении к семейному журналу „Родина". Наиболее важными репертуарными фактами зимы 1912—1913, было появление на Александринской сцене Федора Сологуба с его пьесой „Заложники жизни" и Леонида Андреева с „Профессором Сторицыным". „Заложники жизни", поставленные Мейерхольдом в декорациях Головина и музыкой Каратыгина были расценены критикой, как событие сезона. В зрительном зале была напряженная и повышенная атмосфера. В бурные аплодисменты врезались пронзительные свистки. Идеология и философия пьесы были глубоко реакционны. Это было все то же, обычное сологубовское противопоставление Дульцинеи и Альдонсы, мечты и действительности, искусства и жизни. Мейерхольд сумел подобрать для пьесы исполнителей по преимуществу из молодых членов Александринской труппы (Лешков, Тиме, Горин-Горяинов, Тхоржевская) и вместе с тем добился и от занятых в спектакле стариков гибкого и творческого отношения к своим задачам. Но „Заложники Жизни" оказались опять-таки почти одинокой попыткой связать театр не с ремесленной драматургией, а с литературой. Успех „Профессора Сторицына" был во многом успехом Апполонского, прекрасно игравшего заглавную роль и Кондрата Яковлева — Телемахова. Апполонский начал свою театральную жизнь в 1881 году семнадцатилетним юношей и окончил ее уже в годы революции, почти семидесятилетним стариком. Возраст менял амплуа Апполонского и от Хлестакова и Гамлета он переходил к ролям пожилых людей. Его большой талант развертывался медленно, но неуклонно, достигнув полной зрелости в последние годы перед революцией. Здесь наиболее ярким его достижением и была роль профессора Сторицына в одноименной пьесе Леонида Андреева. В Сторицыне Апполонский сумел сочетать анализ внутренних переживаний героя с четкой и ясной манерой реалистической игры. Кондрат Николаевич Яковлев по силе своего дарования должен быть поставлен в один ряд с Варламовым и Давыдовым. Он был, как и они, комическим актером, но как и они в своем комизме имел элементы трагического. Яковлев прошел трудную школу жизни пока стал заправским актером. Но он принес в театр тот громадный запас житейского опыта и наблюдения, который помог ему метким и острым штрихом рисовать героев Островского и Сухово-Кобылина. Одним из наиболее выдающихся образов Яковлева был следователь Порфирий Петрович в „Преступлении и наказании", где Яковлев с исключительной

Е. И. Тиме
Шарлотта—„Дон-Жуан“
Мольера

виртуозностью передавал все „контраверзы“ Достоевского. Если Яковлев не достиг славы Давыдова, то это во многом связано с его житейской и театральной судьбой, чем с силами его природного дарования. Яковлев поздно получил признание и рано сошел в могилу. Он слишком долго находился в тени, и оттого круг созданных им ролей не получил такого большого радиуса, как у его старших великих собратий. Но и то, что сделано Яковлевым, заставляет признать его одним из столпов Александринской сцены.

Если сопоставить различные по качеству пьесы, шедшие в тот год на Александринской сцене, то за отдельными исключениями остается ощущение, какой то, чрезвычайно неблагополучной жизни, которая смутно чувствовалась авторами комедий и драм. Никто из них не мог подняться на высоту больших проблем, никто из них не мог глубоко проникнуть в суть изображаемых явлений, но в том круге семейных и личных проблем в котором они вращались, они отражали кризис буржуазной морали, затхлость быта и фальшь человеческих отношений. Поэтому когда в следующую зиму 1913—1914 года Александринский театр в качестве новинок показал пьесы: Александрова „История одного брака“, Барятинского „Комедия смерти“, Сургучева „Торговый дом“, Полякова

Е. И. Тиме
Мирандолина
„Трактирщица“
Гольдони

„Лабиринт“ и переводную английскую пьесу „На полпути“, Пинеро, то как ни были разнохарактерны все эти сочинители и их произведения, но в основе это были свидетельские показания о том, как разлагается институт буржуазного брака, какая фальшь окружает человеческую смерть и как еще сильны в современности устои старого, тяжелого, гнетущего быта.

Мрачный колорит новых пьес заставил Александринский театр задуматься о „ренессансе смеха“. В поисках материала для этого ренессанса обратились к Оффенбаху, взяв у него оперетту „Званный вечер с итальянцами“, имевшей исключительный успех в тот год, благодаря игре Варламова, Давыдова, Уралова, Ходотова, и Тиме. В лице Тиме Александринский театр имел и имеет не только талантливую артистку, но и разностороннего, по образованию, человека. Обладательница прекрасного голоса, получившая законченное музыкальное образование, Тиме могла быть не только артисткой драмы, но и оперы. Впервые Тиме выдвинулась исполнением ролей, когда то входивших в репертуар Коммиссаржевской. Особенно ей удалась Марика в „Огнях Ивановой Ночи“, где артистка дала большую искренность переживаний и убедительность внешнего образа. Одним из наиболее удачных певческих выступлений Тиме была только что упомянутая роль в „Званом вечере с итальянцами“. Тиме играла почти во всех постановках Мейерхольда, и одной из самых ярких сценических фигур созданных ею является баронесса Штраль в „Маскараде“ Лермонтова. Тут была налицо большая строгость внешнего рисунка роли, так хорошо вязавшаяся и с общим стилем постановки и со стихом Лермонтова.

И. М. Уралов
„Званный вечер с итальянцами“
Оперетта Оффенбаха

Мария Петровна
ДОМАШЕВА
Заслуженная артистка

Другая попытка возродить легкий жанр минувшего столетия была принята холодно. Возобновление „Льва Гурыча Синичкина", состоявшееся в конце сезона не встретило теплого отклика. Водевиль показался устаревшим и недостаточным для того, чтобы заполнить целый вечер. Его ставил режиссер Ракитин, перешедший на Александринскую сцену из Москвы. Ракитин дебютировал в Петербурге в предыдущем году постановкой „Двенадцатой Ночи" Шекспира в Михайловском театре, с молодыми силами труппы. Эта постановка переросла рамки спектакля для учащейся молодежи, явившись бесспорно одной из удачных попыток инсценировки классиков в смысле возрождения традиционных приемов и трюков старинного театра. На эти годы падают изменения в Александринской труппе. Мы уже писали о дебютах Рощиной-Инсаровой, Горина-Горяинова и Уралова. К новым силам театра следует отнести также актера Лерского. Лерский был комиком особого склада. Его мягкий комизм обладал силой жанровой характеристики. Лерский был превосходным мастером трудного искусства эпизода. Исключительный гример, Лерский был таким же исключительным мастером и в области сценической интонации. Он превосходно владел различными национальными акцентами, которые, как тонкая ретушь украшали, в случае надобности, его сценическую речь. Лерский умер буквально в цвете сил, в 1929 году, заняв в труппе театра выдающееся положение, переиграв много значительных ролей, и оставив по себе память большого мастера сцены.

И. М. Уралов
Городничий — „Ревизор"
Н. В. Гоголя

В эти же годы в труппу вступили, окончив театральную школу Вивьен, Лешков и Студенцов. Наряду с появлением молодых сил, умирают старики. В феврале 1912 года умер

В. П. Далматов, один из замечательнейших представителей русского романтического театра. Далматов был актером, в игре которого чувствовалась праздничность сценического искусства. Ему были не под силу трагические роли, в которых он любил порой выступать, но ряд комедийных и драматических образов, как классического, так и современного репертуара нашли в нем исключительно тонкого исполнителя. Далматов замечательно играл Кречинского, Агишева („Женитьба Белугина"), князя Обрезкова („Живой труп"), Ракитина („Месяц в деревне"). Далматов был пластичен, живописен и романтически приподнят. Его традиционность не была косной, с ним было легко работать и современной режиссуре. Последняя роль, которую он репетировал, была роль Неизвестного в „Маскараде". Эта несыгранная роль дала возможность Мейерхольду в речи, посвященной памяти Далматова сказать, что „умер известный актер старого искусства и совершенно неизвестный для публики актер новых путей, умевший сочетать внешнее с внутренним диалогом".

Сезон 1913—1914 был последним „нормальным" сезоном в условиях старой России. Поэтому мы можем подвести уже некоторые итоги, хотя бы репертуарные, в отношении тех девяти сезонов, которые входят в состав отчетного периода Александринского театра. За 9 лет здесь сыграно было очень много пьес русских и иностранных, причем иностранные пьесы постепенно отходили на задний план, классики ставились либо в Михайловском театре, либо в порядке возобновления. Редко классическое возобновление приобретало черты сценического события. Пожалуй, таким событием по настоящему был лишь один „Дон-Жуан" Мольера. Русских современных авторов прошло не меньше 30 — им принадлежало в общей сложности 43 пьесы. Наиболее посчастливилось Найденову, Гнедичу и Рышкову, у которых за это время было по 4 постановки. Затем прошло 3 пьесы Сумбатова, и по две Ходотова и Тихонова. Все остальные драматурги поставили по одному произведению. Это были—Потапенко, Трахтенберг, Колышко, Андреев, Сологуб, Сургучев, Федоров, Чириков, Айзман, Юшкевич, Майская, Косоротов, Кравченко, Зубов, Щепкина-Куперник, Карпов, Бахметьев, Свирский (вместе с Куприным), Юрий Беляев, Ге, Александров, Поляков, Барятинский, Вл. Ив. Немирович-Данченко. За редкими исключениями это были пьесы на один сезон, пьесы узких вопросов, хороших ролей и малого литературного значения. Читать их было почти невозможно, они принадлежали к тем

литографированным изданиям, которые выпускались специально для театров и не рассчитывали быть книгой. По социальному положению изображаемых героев они обычно вращались в среднем буржуазном кругу, редко выходя за его пределы. Иногда на сцене появлялись сановники и генералы, или чиновники с положением, иногда мелкая городская буржуазия. Каждый из этих слоев рисовался приемами поверхностных жанровых картин, т. к. авторы обычно рассказывали со сцены или какой-нибудь „анекдот" или „происшествие" или иллюстрировали ту или иную „сентенцию" из области любовных отношений. Сумерки буржуазного театра были налицо и они еще больше сгустились в годы войны, когда начался распад хозяйственной жизни страны и гниение правящей верхушки.

V

Начало войны внесло в театральные круги растерянность. Сборы упали, антрепренеры стали прекращать свои дела. Стали раздаваться голоса, что „когда говорит оружие, молчат музы". Но музы не молчали. Появилось громадное число наспех состряпанных военных пьес. Сочиняли все, кто мог, — и актеры и драматурги. Ге написал „Реймский Собор", Мамонт Дальский — „Позор Германии", Разумовский — „Фельдмаршал Пруссии", а Леонид Андреев — „Король, закон и свобода". Эта последняя пьеса имела своим героем знаменитого бельгийского писателя (подразумевалось Метерлинка), который должен был олицетворять совесть нации. С ним совещались король Альберт, выведенный под „псевдонимом" графа Клермонта, его министр, едва ли не Вандервельде. По ходу действия писатель уезжал в Антверпен, но когда пьесу должны были ставить, Антверпен был уже взят. Автор запыхавшись спешил догнать события, но события неизбежно перегоняли его. Тем не менее на сцене Антверпен был еще бель-

И. М. Уралов
Петр I — „Ассамблея"
П. П. Гнедича

М. Г. Шевченко — Харитонов
„Гувернантка“ — Тимковского

гийским, в то время как на самом деле там были немцы.

В Москве андреевскую драму ставил Московский Драматический театр, в Петрограде — Александринский. И там и тут, когда на сцене появился актер, загримированный под короля Альберта, публика неизменно аплодировала, независимо от того, хорош или плох был исполнитель. Эта была типичная милитаристская агитка, которая должна была подогревать тыловой патриотизм.

Кроме „Короля, закона и свободы“, Александринский театр в сезоне 1914—1915 в качестве новинок поставил пьесы Рышкова „Первые шаги“, Истомина „Сестры Кедровы“, Грушко „Слепая любовь“, Гиппиус „Зеленое кольцо“, Невежина „Поруганный“. Из классиков прошел „Стойкий принц“ Кальдерона. Пьеса Рышкова рассказывала о том, как в наше время делается театральная карьера. Не менее „актуальную“ тему разработала Наталья Грушко, сочинившая „Слепую любовь“, в которой мать всячески покрывает преступление своего сына, изнасиловавшего и задушившего девушку и сбросившего труп в море с Крымского утеса. Такой же трескучей мелодрамой оказалась и новая пьеса Невежина „Поруганный“, где на сцене фигурировали два брата, из которых старший был злодеем, а младший праведником. Праведника угнетают и брат и отец, а две барышни изъясняются поруганному в любви. По ходу действия происходят всевозможные происшествия, подделываются векселя, стреляются из пистолета. „Поруганного“ играл с громадным успехом Ходотов. Ученик Давыдова, Н. Н. Ходотов, был александринцем с первого часа своего сценического рождения.

В Александринский театр он пришел прямо со школьно-театральной скамьи. За его плечами не было долгих лет провинциальных скитаний. Скитания эти пришли потом, когда болезнь оторвала его от отчего дома и на несколько революционных лет перебросила его, северянина, на чуждый юг. В феврале 1932 года, внезапная смерть оборвала жизнь Ходотова. Он не дожил всего нескольких месяцев до 100-летнего юбилея „Дома Каратыгина и Мартынова". Театральный Ленинград скорбно прощался со своим любимцем там, где еще так недавно рукоплескал его выступлениям.

Ходотов по дарованию своему был очень русским актером. Он был, говоря театральным языком, первым любовником, но любовником не шпаги и плаща, фрака или камзола. Для мировых европейских ролей ему не хватало того отточенного мастерства, каким владели европейские актеры классического репертуара. Отсюда его неудача с Гамлетом, которого он так долго и тщательно изучал теоретически. Но Ходотов был актером русской классики. Его Тихон в „Грозе", Жадов в „Доходном месте", Карандышев в „Бесприданнице", князь Мышкин в „Идиоте" были созданиями подлинного художника. В этих ролях Ходотов был нервен и трепетен, искренен и благороден. Из иностранных образов ему больше всего удался образ Тристана — шута Тантриса. От своего учителя Давыдова Ходотов получил исклю-

Б. А. Горин-Горяйнов — Хлестаков „Ревизор" Н. В. Гоголя

чительное владение сценической речью. Его манера игры отличалась мягкостью и выпуклостью. Он был реалистом, но не натуралистом. Ему было присуще бытовое обобщение роли, а не жанровое измельчание.

Ходотов переиграл множество современных пьес от Чехова до какого-нибудь Рышкова. Но и здесь он был по существу тем, чем был в классике — защитником угнетенных и обиженных. Он пользовался каждым поводом, чтобы явиться выразителем социальных негодований. Ходотов был артистом на положительные роли, его называли „вечным студентом" Александринского театра, и он с честью носил это прозвище, поскольку оно выражало вечную молодость и неугомонную стремительность его души.

А. А. Чижевская и В. А. Рачковская — „От нея все качества" Л. Толстого

В царские времена Ходотов был актером общественником, стремившимся напитать свой сценический пафос левым мироощущением. Савина зло называла Ходотова „социалистом его величества", но это было зло, но не верно. Верно было то, что левизна Ходотова была левизной эмоций, а не четкой политической партийностью. Но Ходотов был в первых рядах, когда дело шло об организации какого-нибудь концерта в пользу той или другой нелегальной цели или о выступлении на эстраде в рабочем районе. На его квартире в 1905 году сочинялись воззвания, которые обращались к сценическому миру с призывом, что бы актер был актером-гражданином, а не аполитичным лицедеем.

Эстрада, после сцены, была второй сферой деятельности Ходотова. Его имя, как декламатора было столь же популярно,

как имя актера. Музыкально одаренный от природы, Ходотов был представителем концертного чтения под музыку. Но он не любил, когда его выступления называли мелодекламацией; он стремился к тому, чтобы музыка и чтение сливались в одно целое и неразрывное. Аудитории студенческая и рабочая любили Ходотова за то, что он просто и возвышенно говорил своим чтением о пафосе борьбы, о богатырях труда, о тирании и восстании. Ходотов любил читать гражданские стихи, потому что они отвечали гражданскому пафосу его лирики.

Е. П. Корчагина-Александровская
Пошлепкина — „Ревизор“ Н. В. Гоголя

Имя Ходотова не будет также забыто и тогда, когда будет писаться история петербургского литературного быта предреволюционных лет. Квартира Ходотова была местом, куда стекались литераторы и актеры, как в свой собственный дом. И множество литературных замыслов окрепло и развилось в стенах громадной Ходотовской библиотеки.

Ходотов в общем не мог пожаловаться на свою судьбу. И в книге „Близкое и далекое“, которую он написал в плане своих воспоминаний, он без тени разочарования или горечи рассказывает свой творческий путь и житейские встречи. Видеть эту книгу, вышедшей из печати, Ходотову не довелось: смерть застала его за чтением корректур. Судьба избавила Ходотова и от присутствия на юбилейных торжествах Александринского театра, в качестве разбитого болезнью человека. Для него, как актера, это были бы поминки, в которых он не нуждался. Ходотов был человеком энергии, жизни и творчества и таким он и умер.

После дебюта Сологуба в Александринский театр стали поступать пьесы ряда писателей-символистов Таким образом за годы войны прошли „Зеленое кольцо“ Гиппиус, „Романтики“ Мережковского и „Невеста“ Чулкова. Кроме того у Андреева взяли: „Тот, кто получает пощечины“ и „Милые призраки“. Но ни одно из этих произведений не могло сравняться по успеху с обычными театральными опусами присяжных драматургических поставщиков. Неуспех был впрочем понятен, ибо в сценической форме не показывались, а доказывались те или иные идеи, которые были близки и интересны литераторам-драматургам. Но так как сценическое письмо их было лишено динамики, то и впечатление, эти представления с литературным налетом, оставляли слабое.

Для Александринского театра постановка „Зеленого кольца“ имела то принципиальное значение, что в нем впервые встретились для совместной работы Мейерхольд и Савина. Встреча эта оказалась настолько удачной, что заговорили о возможном примирении двух лагерей Александринского театра, его режиссуры и старого актерства. Однако, продолжения этот союз не имел, так как вскоре Савина умерла.

Смерть Савиной произошла 8-го сентября 1915 года, а незадолго до этого, в августе, умер Варламов, и еще ранее, в самом начале того же 1915-го года умерла Стрельская. Эти актеры и по своему дарованию и по своему мастерству были различны, но они принадлежали к той блестящей плеяде великих старых александринцев, без которых Александринский театр терял какое то свое специфическое отличие.

Стрельская прослужила в Александринском театре почти 60 лет. Ее называли „бабушкой“, она была неизменной исполнительницей всевозможных добродушных и хлопотливых старух, начиная от пьес Островского, и кончая современными произведениями. Режиссер Евреинов написал специально для нее одноактную пьесу „Бабушка“, где она должна была играть самую себя. Дарование Стрельской было наивным и радостным. Стрельская казалась олицетворением стародавнего театра, лишенного всяких раздумий и сомнений, театра, своими корнями уходящего или в водевиль или в ту бытовую комедию, где жизнь казалась крепкой и устойчивой.

Варламов прослужил на Александринской сцене 40 лет. За это время он переиграл тысячу ролей. Так же, как Стрельская была бабушкой, так Варламов звался в просторечии „Дядей

Костей", и его улыбающееся добродушное лицо стояло под этим наименованием на папиросных коробках. Он был очень популярен, любим и многогранен в своем ярком комизме. Ему была присуща особая грация игры, легкость движения, казалось бы непостижимая для его громадного и тучного тела. Он не был актером, который испещрял тетрадку роли десятками замечаний и отметок. У него была вообще очень плохая память, и он почти всегда шел под суфлера. Но его способность понимать нутром то, что нужно делать, была исключительная. Представитель точного и тонкого мастерства, Давыдов, не раз мечтал о силе варламовского таланта, хотя и сам был ислючительно талантлив. Но Давыдову не хватало непосредственности варламовского обаяния. Варламов не любил играть драмы, но когда он их играл, он был также великолепен, как в комедии. Он был тем комическим актером, которому по плечу была и трагедия. Это значило, что он по характеру своего дарования являлся настоящим великим актером.

Ю. В. Корвин - Круковский
Кречинский
„Свадьба Кречинского"
Сухово - Кобылина

Савина была почти сверстницей Варламова по стажу пребывания на Александринской сцене. Она была зачислена в труппу в 1874 году. Ее сорокалетнее пребывание в труппе Александринского театра не было только работой актрисы. Как мы уже писали выше, она была как бы негласным директором казенной драмы — ее недаром называли „всесильной премьершей". Ее наиболее блестящая пора падает на последнюю четверть XIX века. В это время Савина была уже немолода, хотя и сохраняла за собой многие молодые роли. Но всякий раз, когда Савина получала роль по душе, она блестяще

показывала свежесть и неувядаемость своего дарования. Она была великой реалисткой, умевшей наполнить даже те плохие сценические образы, которые любила играть, живым и полноценным содержанием. Ее мастерство было филигранно, она была скупа и лаконична в средствах своего выражения. Молодая Савина любила играть женскую весну, стареющая Савина любила — женскую осень. Ей было очень трудно в своем искусстве отойти от самой себя, от женских чувств и сердечных волнений. Отсюда ее пристрастие к таким пьесам как „Мама Колибри", „История одного увлечения", к „Роману тети Ани", т. е. ко всем, борющимся за право на любовь, женщинам. Отсюда специфический репертуарный вкус Савиной, ее особая нота в общем облике Александринского театра. Савина была слишком властной, слишком активной натурой, чтобы не наложить печать своей индивидуальности на петербургскую казенную драму, к тому же лишенную твердого руководства и нечеткую в определении своих художественных задач. Савина была эпохой; ее смерть, совпавшая со смертью Варламова и Стрельской и предшествуемая недавней смертью Далматова означала в самом деле, что старый Александринский театр идет к своему концу.

И, действительно, мы видим, как в годы перед революцией Александринская труппа начинает решительно омоложаться и обновляться в своем составе. Ее старшее крыло составляют по женской линии, последняя блестящая представительница рода Самойловых на Александринской сцене — Мичурина и Васильева, по мужской — Давыдов, Юрьев, Корвин-Круковский, Аполлонский, Ходотов и Ге. За исключением Владимира Николаевича Давыдова, последнего великого актера из стаи славных, остальные премьеры были уже актерами других десятилетий, другого жизненного опыта и другой выучки. В их игре было больше театральности, больше позы, больше внешнего блеска, чем внутреннего. В них ум зачастую преобладал над чувством, и форма роли, ее рисунок являлись лишенными той наблюдательной и яркой жизненности, какими были сильны Савина, Варламов, и переживший их Давыдов. Только пожалуй, у Кондрата Яковлева, да у Корчагиной-Александровской, приглашенной заменить Стрельскую, оставалось это наивное и непосредственное чувство театра, при котором жизнь и искусство сливались столь тесным и внутренним образом, что на сцену выходили не действующие люди, а люди как бы выхваченные из самой гущи жизни.

Но и у Мичуриной и Аполлонского и Юрьева был свой особый блеск, своя особая манера жить на сцене, которая заставляла видеть в них наследников Александринских актерских традиций, идущих не только от их непосредственных предшественников, но дальше, от времен Каратыгина.

„Стойкий принц"—начало 1914—1915,—как постановка был по существу продолжением „Дон-Жуана". Даже основное убранство сцены сохранилось от мольеровского спектакля и не делалось заново. В „Стойком принце" это убранство изображало покои роскошного старинного дворца, в которых происходит театральное представление. Были сохранены также и слуги просцениума, на этот раз одетые маврами. Мавры выполняли обязанности бутафоров, носили скалы, апельсинные деревья, царские троны, зажигали люстры,

А. А. Усачев — Толь „12-й год" Бахметьева

поднимали на высоких шестах занавес и объявляли антракты. Старая Испания показывалась такой, какой она могла видеться Кальдерону в 17-м веке, а не такой когда происходили события, изображенные в „Стойком принце", т. е. в 15 веке. Главная роль самого стойкого принца Дона-Фернандо исполнялась актрисой Коваленской. Это, по мнению части критики, усиливало лирическую струю трагедии. В сезон 1915—1916 Мейерхольд дал постановку „Грозы" Островского. Это был совершенно новый подход к истолкованию знаменитой пьесы. В своем режиссерском замысле Мейерхольд исходил из представления о том, как шла „Гроза" в Александринском театре в вечер своего первого спектакля 2-го декабря 1859 года. Пользуясь статьями и письмами Аполлона Григорьева Мейерхольд приходил к выводу о необходимости дать в игре ощущение народности в противоположность жанризму. Он предостерегал актеров от опасности обратить язык Островского в пей-

К. А. Варламов
Сганарель — „Дон-Жуан“
Мольера

занский жаргон и требовал овладеть музыкой языка так, как им владела О. О. Садовская. Вместе с тем Мейерхольд стремился выделить романтическое начало пьесы через анализ того, как Островский использовал в своей драме элемент таинственного. Это состояние таинственности Мейерхольд находил в двух картинах 3-го действия, особенно в сцене оврага, где актеры должны были добиваться „что бы не нарушена была таинственная тишина, уготованная для диалога двух влюбленных, с их метаниями от поцелуев к лепету о смерти и от радости к слезам“. Все это вместе дало возможность Мейерхольду и Головину толковать „Грозу“ как русскую романтическую драму, в которой Катерина является первым театральным персонажем, основной точкой для всех сценических построений. Головин также „отказался от задач бытописателя темного царства и посмотрел на свои декорации, как на фон, необходимый для постановки русской романтической драмы с содержанием глубоко национальным“. Лучше всех ему удалась декорация оврага, где как раз была передана та таинственность, к которой стремился Мейерхольд. Катерину в этом спектакле исполняла Рощина-Инсарова, ее предшественницами на Александринской сцене были Снеткова, Стрепетова и Савина.

Критика встретила „Грозу“ в большинстве случаев отрицательно, особенно резко писали Кугель и Александр Бенуа. Наоборот Старк в „Петербургских ведомостях“ считал, что драма Островского показана в совершенно новом освещении, что Мейерхольд выкинул весь мусор, накопившийся от прежних постановок „Грозы“. Но вне зависимости от этих оценок и отрицаний оставался незыблемым факт сценического пересмотра драмы Островского, как драмы быта и жанра и вскры-

тие своеобразия ее театральной природы. Это был смелый шаг, особенно в условиях Александринского театра, привыкшего видеть в Островском прежде всего бытописателя.

Питомником для Александринской труппы была императорская театральная школа, откуда вышло довольно большое число талантливых молодых исполнителей (Лешков, Вивьен, Ростова, Тиме и др.). Пополнялась труппа и со стороны. Одним из наиболее удачных приобретений того времени было приглашение Рощиной-Инсаровой, прослужившей несколько сезонов на Александринской сцене, и Корчагиной-Александровской.

На годы войны падает и окончательный кризис художественного руководства Александринской сцены. Мы уже писали в своем месте о том, как руководил Александринским театром академик Котляревский. Весной 1916 года произошла новая смена властей, и во главе Александринского театра оказался вновь маститый Евтихий Павлович Карпов, которого в свое время сменил Гнедич. Таким образом круг театральных начальств оказался завершенным. Карпов, Гнедич, Котляревский, и снова Карпов. Приглашение Карпова главным режиссером Александринского театра дало повод Кугелю написать чрезвычайно яркую характеристику этого, по выражению Кугеля, „вечного жениха театральной режиссуры". „Он всегда более или менее „вакантен" — пишет Кугель — и что называется, „готов соответствовать". Как бывают разные высокопревосходительства, которых главный признак тот, что они министериабельны, так Е. П. Карпов всегда режиссериабелен... Это необычайно счастливое стечение обстоятельств чрезвычайно роднит нашего почтенного режиссера с деятелями деловых министерств, задача которых

Ю. М. Юрьев — Дон-Жуан „Дон-Жуан" Мольера

служить продолжением прошлого, однако, не имеющим будущего". По мнению Кугеля — приглашение Карпова есть свидетельство полной растерянности, когда остается сделать только одно: „вызвать всегда вакантного режиссериабельного театрального практика и вручить ему бразды правления, чтобы отсрочить ликвидацию. Точно также бывает и в области внутренней политики, когда нет плана реформы действий, а между тем что то нужно делать. Совершив свою миссию умудренный и в приказах поседелый практик снова возвращается в первобытное состояние, и снова вакантен и снова ждет...".

В самом деле, приглашение Карпова, конечно, означало растерянность. Оно означало также, что режиссерская эклектика окончательно сделалась курсом Александринской сцены, ибо нельзя было представить более несовместимого, как спокойная „павильонная" режиссура Карпова и эстетическая постановочная деятельность Мейерхольда, стремившегося возродить в Александринском театре приемы и манеру старинных европейских сцен, русский романтизм 30-х годов, т. е. самое начало бытия Александринского театра. 1915, 1916, 1917 годы, как раз и являются последовательным осуществлением ряда мейерхольдовских работ в области классики. Это были „Стойкий принц" Кальдерона, „Гроза" Островского, „Два брата" и „Маскарад" Лермонтова.

Последний „царский" сезон Александринского театра 1916 — 1917 был отмечен Лермонтовскими постановками Мейерхольда. В самом начале его прошла романтическая драма Лермонтова „Два брата", и в канун свержения самодержавия — „Маскарад".

„Два брата" не были в точном смысле постановкой Александринского театра, т. к. в первый раз они были показаны еще 10-го января 1915 года на сцене Мариинского театра, когда Литературный Фонд устроил спектакль памяти Лермонтова, в связи с исполнившимся столетием рождения поэта. Но так как все участники этого спектакля принадлежали к составу труппы Александринского театра, то естественно было ввести эту постановку в постоянный репертуар Александринской сцены, что и было сделано, хотя и со значительным опозданием.

Мейерхольд ставил „Двух братьев" в декорациях Головина, а вся постановка была задумана в бесхитростном стиле прежнего театра с несложными мизансценами и немногими переходами. Мейерхольд стремился не осложнять лишними подробно-

стями стремительность действия, но передать лермонтовский темперамент, борьбу повышенных чувств и сильных страстей. Главные роли исполнялись В. Н. Давыдовым, А. Л. Константиновым, Ю. М. Юрьевым, Б. А. Горин-Горяиновым, Н. Г. Кова-

В. Э. Мейерхольд — режиссер с 1908—1917 г.г.

ленской. При возобновлении—роль Давыдова исполнял новый артист Александринского театра С. В. Валуа. Для Мейерхольда и Головина работа над „Двумя братьями" была как бы этюдом к их основной работе над „Маскарадом". И режиссер и художник на материале данной пьесы еще сильнее и острее почувствовали особенность лермонтовского театра и романтизм 30-х годов.

Прежде чем перейти к „Маскараду", который был последней постановкой императорского периода Александринского театра, мы остановимся на репертуаре последних двух предреволюционных сезонов для того, чтобы посмотреть чем жил Александринский театр в те годы, какую пищу он получал от авторов.

Сезон 1915—1916 открылся возобновлением „Бесприданницы" в постановке режиссера Загарова. Замечательная драма Островского однако оказалась чрезвычайно бледно разыгранной и потому не доходящей до зрителя. Критика отмечала неудачное истолкование образа Лариссы — Ведринской, в которой актриса повторила Коммиссаржевскую, но без присущего последней индивидуального обаяния. Затем на сцену Александринского театра был перенесен „Пигмалион" Бернарда Шоу, прошедший весной 1915 года на сцене Михайловского театра в качестве благотворительного спектакля. Из новых пьес прошли далее драма Леонида Андреева „Тот, кто получает пощечины", выдвинувшая в качестве режиссера — Н. В. Петрова, „Другая жизнь" Опочинина и „Ложь" Винниченко.

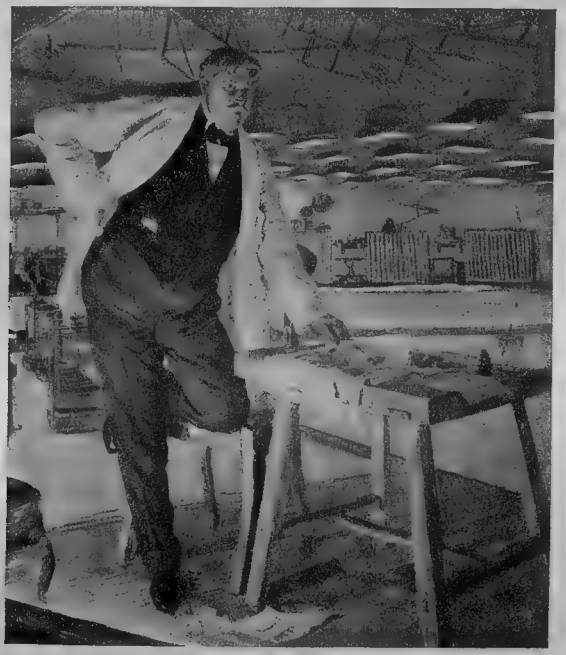
Новинками сезона 1916—1917 явились пьесы Мережковского „Романтики", Чулкова „Невеста", Щепкиной-Куперник „Флавия Тессини", Сумбатова „Ночной туман" и Шпажинского „Мертвый узел". К ним в конце года добавились французская комедия „Бабушка" и пьеса о Достоевском Леонида Андреева—„Милые призраки". Возобновили также с новым составом исполнителей „Месяц в деревне" и „Плоды просвещения".

Новинки—„Флавия Тессини" Щепкиной-Куперник и „Ночной Туман" Сумбатова были теми обычными Александринскими пьесами, которые Александринский театр играл на протяжении многих десятков лет только с поправкой на время действия. Щепкина-Куперник написала пьесу о театральных людях также, как перед этим она написала пьесу о театральных же людях, „Кулисы". В „Ночном тумане" Сумбатова действовал на сцене знаменитый писатель Острогин, с которым случались весьма драматические любовные перипетии.

А. Р. Кугель в 1-м номере своего журнала „Театр и искусство" на 1917 год писал: „Вот минул год 1916, что можно об нем сказать? Время измеряется впечатлениями, а какие же были за год впечатления. Скудость театрального итога поразительна". И далее анализируя причины этого оскудения он бросает следующие знаменательные слова: „Нужно чтобы пришла не только новая публика для созерцания и восприятия,

Елизавета Ивановна
ТИМЕ
Заслуженная артистка

а новая публика для творчества, т. е. нужно то, что можно выразить старым метким Боборыкинским словечком — нужны „омоложение общества, перестрой его, изменение его напластований“... Сейчас оскудение потому что мы накануне самоопределения новой демократии, новых общественных и народных слоев...



А. Я. Головин — художник
Автор целого ряда декораций к постановкам В. Э. Мейерхольда, в том числе „Маскарада“
С портрета А. Яковлева
Оригинал принадлежит б. Мариинскому театру и висит в фойэ им. Направника

Сейчас в искусстве, подобно промотавшимся кутилам, мы „переписываем векселя“. Такова была эта необычная статья накануне года свержения самодержавия и революции Октября.

Последней императорской премьерой Александринского театра был „Маскарад“ Лермонтова. Постановка этой пьесы была решена еще в сезон 1910—1911, но прошло целых 6 лет,

пока Мейерхольд и Головин довели до конца эту громадную работу. Медленный темп подготовительных работ не прошел безследно. Спектакль „Маскарад“ был завершением идей условного театра на его традиционалистском этапе. Это был своего рода генеральный бой, который только потому не оказался мостом в будущее, что это будущее находилось в руках нового молодого класса, который выдвинул новую систему идей, новое пролетарское мировоззрение, и для которого „Маскарад“ был культурным наследством, но не программным выступлением. То, что это культурное наследство было признано ценным, доказали последующие годы, когда „Маскарад“ стал одним, из наиболее посещаемых, ленинградским зрителем, спектаклей.

Задачей Мейерхольда, как режиссера было вскрыть в „Маскараде“ особую атмосферу романтизма 30-х годов. Отсюда на передний план выдвинулась фигура Неизвестного — по Мейерхольду — главное действующее лицо драмы, в чьих руках сосредоточиваются все нити интриги против Арбенина. Это повлекло за собой перерастание драмы любви и ревности в иной динамический план. На сцене вскрылись как бы самые первоосновы Лермонтовского мировоззрения, сгущенные черты русского байронизма.

Вместе с тем это был спектакль Александринского театра, т. е. произведение, стремящееся воскресить с одной стороны традиции Каратыгинской игры, а с другой — архитектонически разрешить связь между убранством сцены и великолепной орнаментацией „преторианского зала“, каким является „партер“ Александринского театра в отделке его знаменитого строителя Росси. Поэтому согласно плану, выработанному Мейерхольдом и Головиным, и на этот раз сценическое помещение должно было служить продолжением зрительного зала. „Так же, как и в „Дон-Жуане“ и в „Стойком принце“ в зал был вдвинут полукруглый просцениум. Его обрамляла балюстрада с двумя лестницами, спускающимися в оркестр. У самого края стояли диваны, не убирающиеся ни в одной из картин драмы. Две вазы были симметрично расположены слева и справа у внешней линии. По бокам просцениум был обрамлен лепным архитектурным порталом с двумя дверьми, над которыми были две ложи, задернутые красным шелком. По обоим сторонам дверей были зеркала, отражавшие огни зрительного зала. Зеркала освещали боковые стенные канделябры. Портал по своему стилю был продолжением архитектурного убранства зритель-

ИМПЕРАТОРСКІЕ 19 17 ПЕТ

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,

въ субботу, 25-го февраля,

25-ти-лѣтіе службы на ИМПЕРАТОРСКОЙ сценѣ заслуженнаго артиста Ю. М. ЮРЬЕВА,

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ представлено будетъ,

въ 1-й разъ по возобновленіи (въ 10-й разъ):

МАСКАРАДЪ,

драма въ 4 д. (10 карт.), соч. М. Ю. ЛЕРМОНТОВА.

Декораціи художника А. И. ГОЛОВИНА.

Костюмы, мебель и бутафорія по рисункамъ художника А. Я. ГОЛОВИНА.

Постановка режиссера Вс. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

Музыка А. К. ГЛАЗУНОВА (въ 8-й карт. Valse Fantaisie М. И. Глинки).

Оркестръ гр. А. Д. Шереметева, подъ упр. М. В. Владимирова.

Rêverie, Mélancolie (4 карт.) и аккомп. въ романсѣ Ники (9 карт.), исп. Г. И. Романовскій.

Романсъ въ пьесѣ исп. артисткой ИМПЕРАТОРСКОЙ Русской оперы М. В. Ковалевой.

Хоръ А. А. Архангельскаго.

Лѣпныя работы портала по рисункамъ художника исп. скульпторомъ С. А. Евсѣевымъ.

Роль „Арбенина" исп. заслуженный артистъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ Ю. М. ЮРЬЕВЪ.

Дѣйствующія лица:

Арбенинъ, Евгеній Александровичъ	Г-нъ ЮРЬЕВЪ.
Нина, жена его	Г-жа Рощина-Инсарова.
Князь Звѣздичъ	Г-нъ Студенцовъ.
Баронесса Штраль	Г-жа Тиме.
Казаринъ, Аѳанасій Павловичъ	Г-нъ Горинъ-Горяйновъ.
Шприхъ, Адамъ Петровичъ	Г-нъ Лаврентьевъ.
Неизвѣстный	Г-нъ Барабашковъ.
Чиновникъ	Г-нъ Смоличъ.
Игроки:	
Хозяинъ	Г-нъ Вертышовъ.
Банкометъ	Г-нъ Пашковскій.
Трущовъ	Г-нъ Брагинъ.
1-й, 2-й, 3-й, 4-й понтеры	Г-нъ Гарлинъ, Г-нъ Надеждинъ, Г-нъ Берляндтъ, Г-нъ Калугинъ.
Хозяйка	Г-жа Воротынцева.
Гости (въ карт. 2-й и 3-й):	
Петконъ	Г-нъ Надеждинъ.
Дама 1-я	Г-жа Васильева 2.
Дама 2-я	Г-жа Можарова.
1-й (Чиновникъ)	Г-нъ Смоличъ.
2-й (Трущовъ)	Г-нъ Брагинъ.
3-й	Г-нъ Берляндтъ.
4-й	Г-нъ Каварнинъ.
5-й	Г-нъ Никитинъ.
Тетка	Г-жа Чарская.
Племянница	Г-жа Стахова.
Старикъ	Г-нъ Лонтевъ.
Докторъ	Г-нъ Гарлинъ.
Слуги и служанки:	
Служанка Ники	Г-жа Прохорова.
Слуга Арбенина	Г-нъ Борисовъ.
Иванъ, слуга князя Звѣздича	Г-нъ Лонтевъ.
Маски (во 2-й карт.):	
1	Г-жа Васильева 2.
2	Г-жа Веоковская.
3	Г-жа Воротынцева.
4	Г-жа Данилова.
5	Г-жа Желѣзнова.
6	Г-жа Манасевина.
7	Г-жа Скардина.
8	Г-жа Тыркова.
9	Г-жа Шигорина.
10	Г-жа Шостаченко.

и другія маски: Г-жи Алина, Кострова, Канскѣтова, Петрова, Субботина, Троицкая, Чарина.

Игроки, гости, маски и слуги: ученики и ученицы ИМПЕРАТОРСКИХЪ драматическихъ курсовъ, сотрудницы и сотрудники драматической труппы, ученицы и ученики частныхъ драматическихъ школъ.

Въ спектаклѣ драма раздѣлена на три части: (I—картины 2, 3; II—картины 4, 5, 6, ; III—картины 8, 9 и) съ двумя антрактами: послѣ 3-й карт. и послѣ 7-й карт.

*) Въ 1-й разъ „Маскарадъ" былъ поставленъ въ Александринскомъ театрѣ 27-го октября 1852 г. въ бенефисъ г-жи Вальберховой (въ Москвѣ 1-е представленіе пьесы М. Ю. Лермонтова состоялось въ день бенефиса гг. Ольгина и Колосова 24-го сентября 1862 г.).

Начало въ 8 час. вечера.

Привѣтствіе юбиляру по окончаніи пьесы.

БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.

Афиша первого представления „Маскарада" Лермонтова и последнего представления—в Александринском театре императорской эпохи

ной залы. Зеркала своими отражениями еще более усиливали эту связь сцены и театра. Весь театр в этом спектакле трактовался, как единое театральное помещение, не разделенное запретной чертой рампы".

Для „Маскарада" была написана целая система опускающихся занавесей, из которых каждый должен был создавать особое настроение в зрительном зале, и в то же самое время по новому членить общий ритм действия, выделяя те или иные моменты драмы. Работа Головина была громадной. Десять

картин драмы потребовали 10 декоративных перемен, а количество эскизов костюмов достигло нескольких сот.

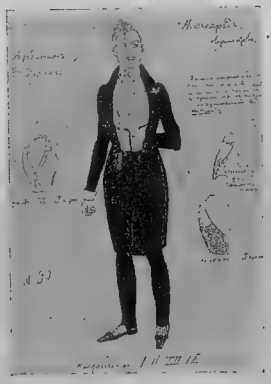
Двухпланная сцена позволила Мейерхольду применить в построении массовых сцен тесные и широкие группировки. Обе игорных картины, например, шли за круглым столом; освещенные верхней лампой и на фоне красного дерева отлично играли руки игроков, карты и цветные ассигнации. Вместе с тем Мейерхольд был в этом спектакле и балетмейстером, по тому что все танцы бала и маскарада были поставлены им самим. Здесь также все было подчинено единому постановочному замыслу. Черная строгая фигура Неизвестного, опирающаяся на длинную трость в сцене маскарада являлась как бы тем центром, вокруг которого кружилась танцовальная волна, то омывая таинственного незнакомца, то убегая от него прочь.

„Маскарад" потребовал участия музыки, которую написал Глазунов. Музыка была той ритмической канвой, которая скрепляла все движение спектакля. Она акцентировала все наиболее драматичные сцены „Маскарада", она звучала в виде специальных лейтмотивов, которые сопровождали выход Арбенина и Неизвестного.

Наиболее спорной была игра артистов, от которых требовалось дать не только необычайную четкость и музыкальность сценического рисунка, но и внутреннее проникновение в самые основы романтического миросозерцания. Это последнее, за малыми исключениями, не удалось, и сценические образы выступали овеянные некоторым холодком, как будто между ними и зрителями стояло, хотя и тонкое, но стекло.

Премьера „Маскарада" шла как бенефисный спектакль Ю. М. Юрьева по случаю 25-летия его сценической деятельности. Юрьев появился на Александринской сцене в самом начале 90-х годов. Окончив московскую театральную школу он первое время оставался на сцене Малого театра, в окружении таких гениев сцены как Ермолова, Федотова и Южин. Вместе с молодостью он принес в Александринский театр пламенную любовь к классическому и романтическому репертуару, главным исполнителем которого он и являлся все годы его работы на Александринской сцене. Это не означало, что он не выступал в пьесах современных авторов. Наоборот, он и в этом репертуаре переиграл множество ролей. Но основная магистраль его творчества шла в линии классической трагедии и романтической драмы. Игре Юрьева присуща законченность сценической

формы, каждая его роль является продуктом большой и сложной работы над самим собой, над телом и голосом. К Юрьеву вполне применимы те слова, которые когда то сказал Аполлон Григорьев про Каратыгина: „Каратыгин — изящно распланированный сад, с чистыми аллеями, роскошными клумбами и бархатными лужайками, природа, подчиненная требованиям искусства, умытая, подстриженная, выхоленная". Это „Каратыгинское" начало донес Юрьев и до наших дней, являясь в этом смысле одним из завершителей традиций русского театра в его классическом уклоне. И недаром Кугель в своем очерке о Юрьеве вспоминает о „вечной меди" Рима, когда говорит об исполнении Юрьевым роли Антония в трагедии Шекспира „Антоний и Клеопатра".



Эскизы костюмов „Маскарада": для Нины — слева, Баронессы — справа и Арбенина — внизу. Работа художника А. Я. Головина

Публичная генеральная репетиция „Маскарада" состоялась 24-го февраля, а премьера на другой день, в субботу 25-го февраля 1917-го года. В. Ф. Беспалов в своей книге „Театры в дни революции 1917-го" пишет: „Эта последняя премьера императорских театров закончилась во втором часу ночи, когда по Невскому уже свистели первые революционные пули. Публика вынуждена была возвращаться домой не обычным образом, так как со времени окончания спектакля сквозное движение по Невскому было прекращено и везде стояли заста-

вы". „Маскарад" шел и на другой день и это второе представление было той точкой, которой заканчивалась биография Александринского театра, как театра императорского.

VI

Путь, который Александринский театр прошел от 1905-го года до 1917-го был для него существенным и важным итогом. Это были действительные концы, за которыми должно было следовать либо окончательное угасание старой сцены, либо ее возрождение на новых основах и принципах. Александринский театр отразил в своей судьбе судьбу тех классов, которые его создали и вскормили. Он так и не мог до последних дней царского режима изжить свою придворность. В нем слишком много было чиновничьего, виц-мундира, выслуги лет, оглядки на вкусы двора и сановной знати.

С другой стороны Александринский театр находился в тесном кольце средней и мелкой буржуазии. Чиновный Петербург, Петербург купеческий был главным потребителем Александринской продукции, и потому зачастую успех того или иного спектакля решался вкусами этих социальных слоев. Отсюда — торжество Рышковщины, успех Потапенковских пьес и аналогичной им второсортной и третьесортной драматургической продукции.

Буржуазная интеллигенция не очень жаловала Александринский театр, хотя несомненно в петербургских условиях это была лучшая драматическая сцена столицы, имевшая в своем распоряжении действительно первоклассные артистические силы. Только в последние, перед революцией, годы наметилась какая то связь между литературными кругами и Александринским театром, и стали делаться попытки использовать Александринскую сцену для постановки пьес не только присяжных драматургов, но и поэтов и писателей.

Но независимо от художественной ценности шедших на Александринской сцене пьес, они в своей совокупности ярко отражали кризис буржуазной морали, неблагополучие буржуазного мировоззрения. Правда, тематика комедий и драм преимущественно вращалась в сфере любовных и брачных отношений, но и любовь, и семья, и брак трактовались, как устои, тронутые тлением. Какая то беспочвенность объединяет между собой драматургию самых различных авторов, различных и по калибру своего дарования, и по мастерству. Русская жизнь

рисовалась буржуазному драматургу в чертах самых неприглядных. Ложь, фальшь, политический и деловой авантюризм, отсутствие элементарной честности, грубость нравов, пережитки закорузлого быта, — все это в изобилии проходило на Александринской сцене, но нигде эта критика буржуазного быта не подымалась до сатирических высот и горького обличения. Явление исследовалось поверхностно, показывались только симптомы болезни, о самой же болезни боялись говорить вслух. Вместе с тем отсутствовала и настоящая поэтическая глубина. Авторы научились сочинять пьесы, подгоняли их под определенных актеров, но у них не было ни настоящего поэтического воодушевления, ни оригинальности и свежести замысла. Когда Александринский театр ставил пьесы Чехова, то это было скорее актом вежливости, чем потребностью души. Недаром в свое время провалилась здесь непонятая и освистанная „Чайка", недаром и шедшие в последующие годы пьесы Чехова не оставляли глубокого следа в жизни Александринской сцены.

У Александринского театра, правда был литературно-театральный комитет, где сидели профессора и литераторы, но этот ученый ареопаг, когда дело доходило до живой театральной практики, являлся типично оппортунистическим учреждением. Они думали только о том, чтобы снабдить театр 6—8 нужными для сезона премьерами и гнались за количественным, а не качественным выполнением плана. Своего драматурга у Александринского театра не было. Были поставщики драматических сочинений, которые знали, как написать пьесу так, чтобы она пришлась по вкусу и влиятельным актерам и той публике, которая

Эскизы костюмов „Маскарада": для Шприха—слева, Неизвестного—справа Работа художника А. Я. Головина

составляла главный контингент Александринского потребителя. Немудрено, поэтому, что всякий раз, когда заходила речь о повышении уровня Александринского репертуара, все лекаря и медики говорили только об одном: ставьте классиков. Руко-

Эскизы костюмов масок и гостей „Маскарада"
Работа худ. А. Я. Головина

водство Александринского театра было, в сущности, обезличенным. Поэтому находился ли во главе труппы Карпов или, Гнедич, Котляревский или снова Карпов, — дело от этого в основном не менялось. Проводились известные мероприятия, но эти мероприятия были всегда полумерами, всегда ремонтом, и никогда реконструкцией.

Правда, с годами в Александринском театре появилось некоторое художественное благообразие; с запозданием, но он стал усваивать новые веяния в театральном искусстве, смотреть на спектакль не только как на актерскую игру, но и как на художественное целое. Стали приглашаться режиссеры и даже в большом числе. Но если мы просмотрим список режиссеров, ставивших в Александринском театре за отчетные 12 лет, мы увидим, что тут были собраны представители самых разнообразных режиссерских вкусов и школ, начиная просто от старых и опытных актеров, перешедших на режиссерскую работу и кончая новаторами, как Мейерхольд.

Если в Александринском театре и прошел за эти годы ряд режиссерски-выдающихся спектаклей, которые создали Мейерхольд и Головин, то это ни в какой мере не были спектакли, про которые можно было сказать, что это истинное

Эскиз декорации

„Маскарад“ Ю. Лермонтова

художник А. Я. Головин

лицо Александринского театра. Фактически это был один из „районов“ Александринской сцены, какое то „опытное поле“, работа на котором не влияла на старые методы осуществляемые в других спектаклях, другими режиссерами. Но с годами постановочная часть все же поднялась на известную высоту. На смену ремесленным декораторам-малярам стали приглашаться настоящие художники. Головин и Шервашидзе в эти годы повысили качество Александринского спектакля. Такие постановки, как „Дон-Жуан“ и „Маскарад“, „Шут Тантрис“ или „Гроза“ несомненно являются блестящими страницами в истории русского декорационного искусства. Подводя итоги последнему дореволюционному периоду Александринского театра следует сказать, что в царские времена Александринский театр не был ведущим, авангардным театром, и даже в пору правительственной монополии на театральные зрелища он уступал в художественном и общественном значении своем московскому собрату — Малому. Как ни были замечательны отдельные мастера сценического искусства Александринской сцены, они жили как то в стороне от тех больших литературно-общественных течений, которые двигали Московский Малый театр в лучшие времена его расцвета. История Александринского театра не знает ни такого явления, как дружба Щепкина с Герценом, Гоголем и московскими западниками, ни такого плодотворного союза, как союз Островского и Прова Садовского. Александринский театр нельзя было бы назвать вторым университетом, как называли Малый театр представители московской либеральной интеллигенции прошлого столетия.

Эскизы костюмов масок и гостей „Маскарада“ Работа художника А. Я. Головина

Наоборот, здесь было много официального, холодного, чопорного. Антитеза Мочалов — Каратыгин была не только столкновением двух манер игры, но столкновением двух пониманий романтического начала в театре. Мочалов вносил в театр романтический „штурм унд дранг", — Каратыгин — картинность романтического плаща. В игре Мочалова была конгениальность перу Белинского, в Каратыгине — блеску Брюлловских картин. Может быть, вообще Александринский театр был больше зрителем, чем „умозрителем", в то время как Малый театр зачастую искупал неказистость своей внешней стороны внутренним горением.

То же и в полосе реализма. Фигура Мартынова все же стоит под знаком одиночества, в то время, как о Щепкине или Садовском мы можем говорить, как о Щепкинском периоде или периоде Садовского. И далее в противопоставлении Ермоловой и Савиной мы также не сможем уйти от ощущения резкого контраста. Ермолова — это не только глава из истории русского театра, но и глава из истории русской интеллигенции. А Савина с ее изумительным мастерством останется тем, чем ее называли ее современники — „чародейкой русской сцены".

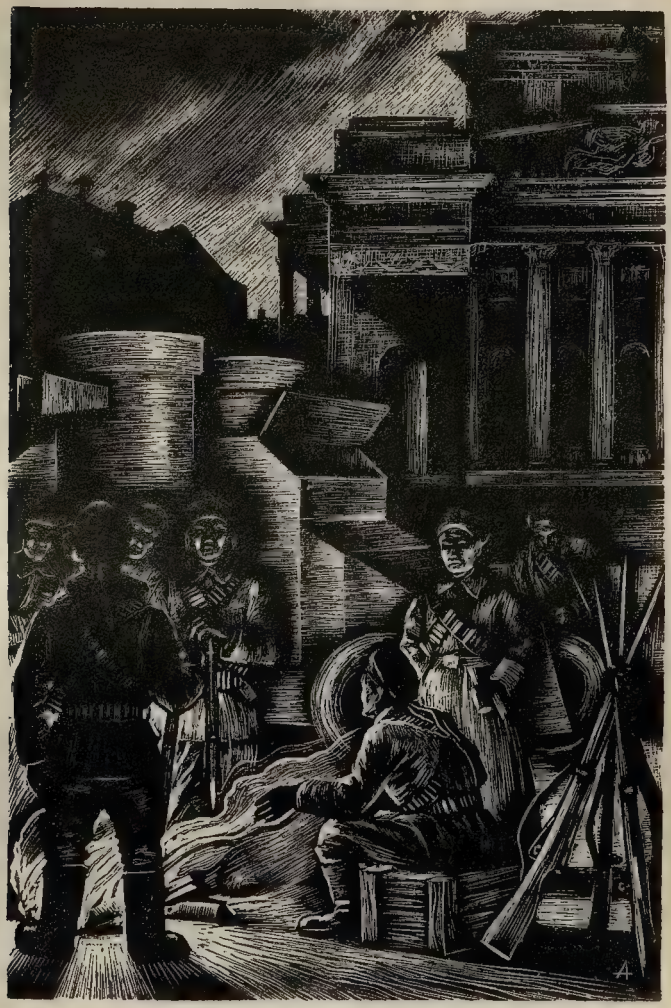
Можно было бы сказать, что положительное Александринского театра слагалось в каком то непрестанном противоречии с тем направлением, какое навязывали Александринскому театру его чиновные руководители и даже влиятельные премьеры. Положительное — заключалось в накоплении тех основ сценического реализма, благодаря которым снималось противоречие между ничтожностью предлагаемого публике репертуара и тем художественным результатом, который получался благодаря игре корифеев Александринской сцены.

Эскиз костюма маски „Маскарада" Работа художника А. Я. Головина

И Савина, и Давыдов, и Варламов, как раньше Мартынов, были художниками, которые умели роль превращать в образ, потому что главным источником их искусства был громадный жизненный опыт, из которого они черпали материал для своей игры. Они были мастерами не сценического приема, а подлинными художниками, у которых форма выражения всегда была лишь воплоще-

нием постигнутого ими содержания. Они как „действующие лица“ были выше и себя, и большинства тех авторов, которых они играли. И этот глубокий сценический реализм великих представителей Александринской сцены и отчасти более ранний высокий романтизм и явился тем творческим мостом, который Александринский театр смог перекинуть в новый мир пролетарской культуры.

Это живое творческое начало дало ему возможность пересмотреть в дальнейшем свое „культурное наследство“, и встать твердо на путь перестройки мировоззрения и выработки нового понимания задач искусства, в условиях эпохи построения социализма.



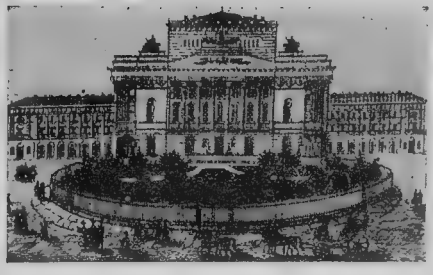
КОНСТАНТИН ДЕРЖАВИН

ФЕВРАЛЬ И ОКТЯБРЬ В ТЕАТРЕ

I

Двадцать пятого февраля 1917 года нарядно-траурный занавес опустился, по окончании последней премьеры императорского Александринского театра. Лермонтовский „Маскарад" доигрывался в то время, как беспорядочные выстрелы рвали ночную тишину Петрограда и полицейские заставы располагались на улицах, вступившей в революцию, царской столицы.

Через несколько дней царизм стал историческим прошлым. Романовская династия бесславно закончила свое существование в салон-вагоне, на запасных путях Псковского вокзала. Прогнившая и разъеденная разрухой империалистической войны, феодально-дворянская оболочка разлетелась осколками, унесенными в водовороте стремительных событий. Буржуазная революция праздновала легкую победу, украшая красными бантиками чиновничьи шинели и разливаясь восторженными

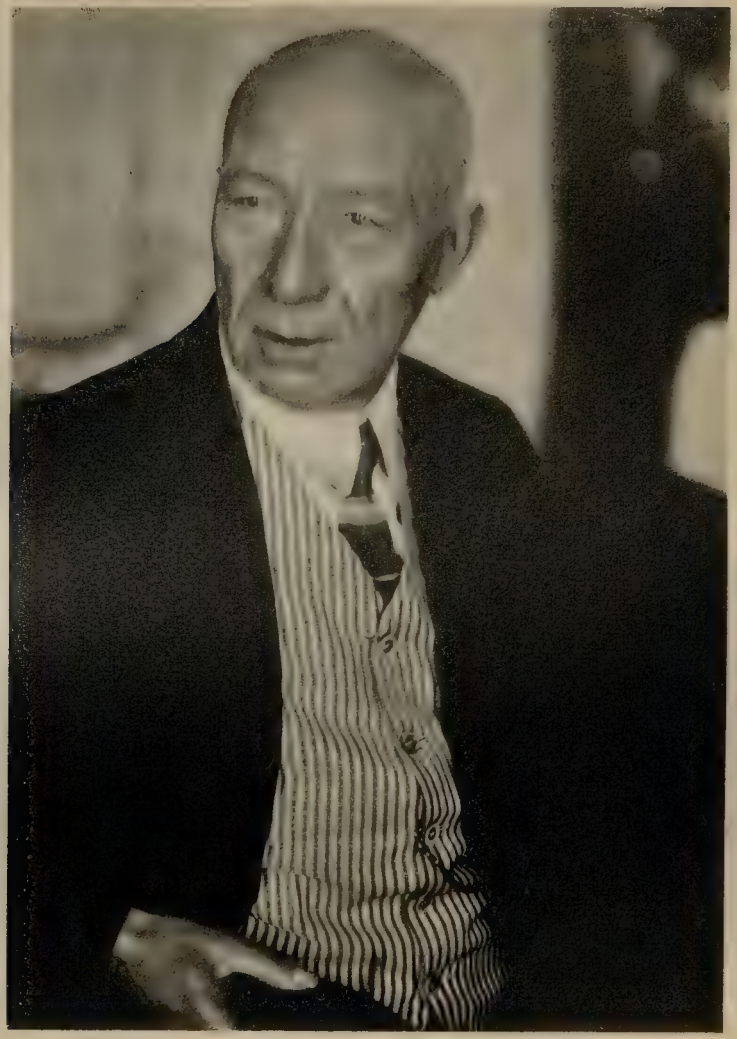


Александринский театр
С гравюры 1838 г.

речами своих кадетских, эсэровских и эсдековских лидеров. Однако, уже медовый и медоточивый месяц этой революции вскрыл заложенные в ее природе противоречия. Буржуазные верхи довольно скоро поняли, что на исторической сцене они лишь разыгрывают пролог настоящего исторического действия, которое рано или поздно мощно увлечет за собой широчайшие народные массы. Февральская революция с ее отречением царя от престола, с ее думским либерально-конституционным прекраснодушием, с ее торжественными заявлениями о верности союзному делу и т. д., и т. д., в своем целом была тем сигналом, который предупреждал уже приближение революции пролетарской.

От Февраля к Октябрю, и затем на первых этапах утверждения советской республики, Александринский театр проделал своеобразный и в высшей степени интересный путь развития. Как один из элементов дореволюционного культурного наследия, он оказался в руках восставшего и победившего пролетариата. Как организм, кровно связанный с дореволюционным прошлым, он сделал почти все возможное для того, чтобы эти руки не коснулись дорогих его сердцу старых, выверенных восьмидесятипятилетней историей, устоев. Он, как известно, в конце концов сумел встать на путь перестройки и найти единственный правильный выход к широчайшим творческим перспективам, на службе интересам социалистического строительства и социалистической реконструкции страны.

Наш очерк ставит своей целью—охарактеризовать положение и работу Александринского театра как раз в тот критический для него период, который хронологически ограничивается рамками Февраля 1917 г. и началом восстановительного этапа Октябрьской революции. Он включает в себя, таким образом, столь важные в общеисторическом отношении эпохи, как кратковременный период буржуазно-демократической революции, как эпоха военного коммунизма и начало периода восстановления народного хозяйства.



Иван Иванович
БОРИСОВ
Работает в театре с 1891 г.

На этих рубежах двух революций, Александринский театр представляет сейчас глазам историка и всякого свидетеля его пятнадцатилетнего художественного пути, в условиях советской действительности, чрезвычайно любопытное и достойное пристального внимания зрелище. Понять, и должным образом оценить это зрелище можно лишь имея определенную путеводную нить в том лабиринте фактов, отдельных событий и эпи-

Накануне Октября, управление театром того времени предоставило, под спектакль и концерт, зал театра черносотенно-погромной организации „Георгиевский комитет“

зодов, которые, громоздясь друг на друга в течение этого четырехлетнего периода, представляли собою, в конечном счете, известное историческое единство, проникнутое определенным историческим смыслом и значением.

Такой путеводной нитью может быть лишь понимание социальной позиции театра по отношению к развивавшимся вокруг него событиям, равно как и его объективная роль в эти эпохи, как представителя интересов определенных классовых груп-

пировок, в условиях величайших исторических и социальных сдвигов.

Тем интереснее и поучительнее проследить историю того, как осознавались эти сдвиги в здании Александринского театра, и как Александринский театр реагировал на них — поскольку

СТВЕННЫЕ

СЕЗОН 1919—1920 гг.

СКИЕ ТЕАТРЫ

С 20-го по 21-е МАРТА 1920 ГОДА.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
(Бывш. АЛЕКСАНДРИНСКИЙ).

Дни и числа

В 1-й раз
Последняя Жертва
Вторник 16 марта

Среда 17
СЕСТРЫ КЕДРОВЫ

Четверг 18
ХОЛОПЫ

Пятница 19
СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПКА

Суббота 20
ИДИОТ
и ДИВЕРТИССЕМЕНТ

В 8-й раз
Воскресенье 21
ШУТ ТАНТРИС

...в 12-ть час. дня, вечерних в 7 час. вечера.
...РХНЕМ ПЛАТЬЕ СТРОГО ВОСПРЕЩАЕТСЯ.

...ТА (Бывш. Мариинский т.). В понедельник 22-го марта с. г. в 11 ч. утра
Артистов-Солистов Оперы.

Репертуар Александринского театра в марте 1920 г.

мы имеем исторические свидетельства об аналогичных, в известной мере, переживаниях старого театрального организма, в эпохи наиболее значительных революционных катаклизмов прошлого.

Мы имеем в виду историю Парижской Французской Комедии, которая неоднократно была свидетельницей революций и весьма своеобразно, хотя и вполне закономерно реагировала на две

из них — на великую буржуазную революцию 1789—1793 г.г., и на эпоху Парижской Коммуны 1871 г.

Эти исторические параллели, будучи весьма условными и относительными, тем не менее дают возможность более явственно различить ту путеводную нить, которая должна облегчить нам

РАБОЧІЙ и КРЕСТЬЯНСКІЙ ДОМЪ
(БЫВШІЙ ЗАЛЪ АРМІИ И ФЛОТА) Литейный, 20.
23 ФЕВРАЛЯ
10 СУББОТА.
Художественно-Артистическій Кружокъ „ДЕБО"
Въ Субботу, 23-го (10) Февраля 1918 г.,
РАЗВЕСЕЛАЯ
ТАНЦУЛЬКА
Русская деревня въ Рабочемъ и Крестьянскомъ Домѣ.
Хороводы—стары годы. Пляски. Игры. Частушки. Горькии Сказки. Пѣсни. Гаданье.
Того радость всѣмъ молодушкамъ красивымъ дѣвицамъ молодчикамъ.
ВСѢ ВСѢ
А КОМУ НЕ ЛЮБО
ТѢ ТѢ

Весьма характерная афиша, расклеенная на афишных столбах Петербурга — 1918 г.

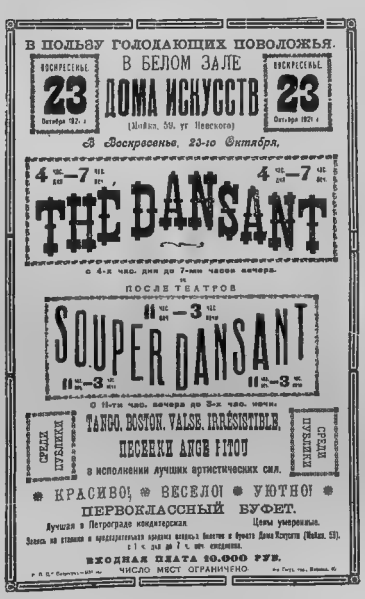
понимание первых этапов революционной истории Александринского театра.

И в 1789—1793 г. г. и в 1871 г. Французская Комедия лицом к лицу столкнулась с крутыми и резкими поворотами колеса истории. Чиновничьи-утряшаяся и в общем мирно-академическая многолетняя жизнь этого театра, была нарушена в ее размеренном и традиционном ритме судорогами революционной действительности.

В первом случае Французская Комедия пережила весьма жестокий кризис, растянувшийся на несколько лет и закончив-

шийся, наконец, ее ликвидацией в дни якобинской диктатуры, как театра стоявшего на позициях контрреволюции.

Во втором случае та же Французская Комедия несколько иначе вышла, из неприемлемого для нее положения, быть театром столицы восставшего пролетариата, и под гул канонады с Парижских фортов довольно спокойно эмигрировала в Лондон, чтобы пережить там, едва ли заманчивую для нее, революционную бурю.

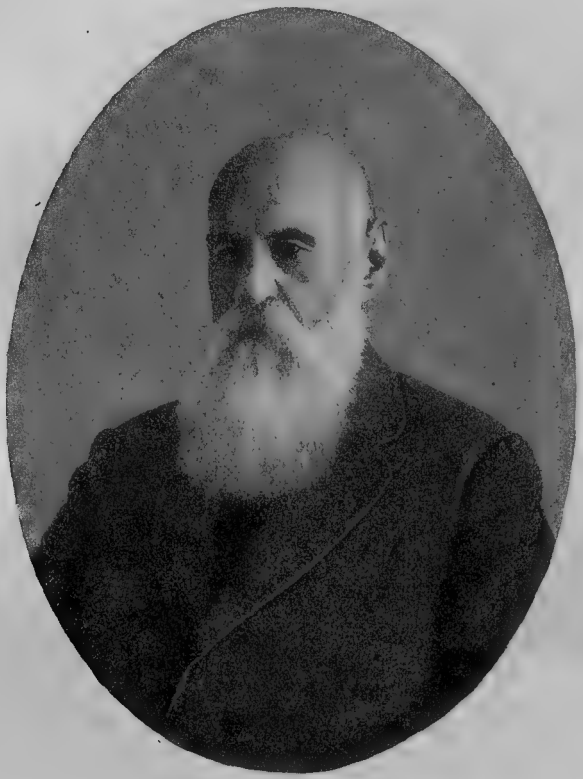


„Репертуар" Дома Искусств в Петрограде 1921 г.

И в том, и в другом случае — перед нами вполне сложившийся и весьма характерный для своих эпох театральный организм прошлого, который доступными ему средствами пытается противопоставить себя новой революционной действительности. Этим же путем шел и Александринский театр в первые годы Октябрьской революции, и этот путь он сумел, сменить на широкую советскую дорогу. В этом отношении некоторую и, повторяем, весьма относительную, внешнюю параллель можно найти в истории той же Французской Комедии, после ее восстановления на базе театра Республики в 1799 г. Восстановление это, как результат стабилизации нового буржуазного порядка, вышедшего из бурь и потрясений предшествующих этапов революции, знаменовало собою капитуляцию дворянско-реакционных элементов театра, перед идеологией господствующих социальных групп на последних ступенях революционного десятилетия. С 1799 г. Французская Комедия стала основным театром входившей в XIX век, под наполеоновскими знаменами, французской буржуазии.

При внешнем сходстве отдельных эпизодов и фактов из революционной истории Французской Комедии и Александрин-

ского театра между ними имеется, однако, глубокая и принципиальная разница, обусловливаемая разницей в характере и в порядке осуществления буржуазной и пролетарской революции. И в том, и в другом случае мы видим ряд вполне схожих



Заслуженный режиссер
Евтихий Павлович Карпов

моментов, двигателем которых, однако, были разные и весьма отличные друг от друга силы, в том и другом случае мы видим порой аналогичные факты, базы которых, однако, сплошь и рядом не имеют между собой ничего, или почти ничего, общего. Это приходится отметить потому, что полное и некритическое

уподобление революционной истории обоих театров может своей поверхностной соблазнительностью привести к самым ложным и несостоятельным выводам.

Путеводная нить, которой будем держаться мы в нашем очерке, такова: в эпоху 1917—1922 г. г. Александринский театр переживает период сложной общественно-политической трансформации, стимулируемой окружающей революционной обстановкой. Этот процесс, начавшийся развиваться непосредственно вслед за падением монархии, переходит в своеобразный процесс сопротивления пролетарской революции, принимающего самые различные формы, начиная от открытого контрреволюционного саботажа и кончая хитроумным извращением, выдвинутого Советской Властью, принципа сохранения и использования культурного наследия прошлого.

А. О. Соков
Первый председатель месткома Госдрамы, впоследствии помощник управляющего театром

Естественно, что этот процесс протекал отнюдь не гладко. Если революционная история Александринского театра и не знает таких резких потрясений, которые отличают годы 1789—1793 в истории Французской Комедии, то и здесь все-таки можно найти немало примеров внутренних расслоений, дифференциации и борьбы, которыми определялась и повседневная жизнь и производственная работа театра за указанный период.

Февральская революция застала Александринский театр в эпоху сумерок буржуазного искусства. На эти сумерки, отливавшие различными цветами и различными оттенками, ложилась

к тому же еще тяжелая тень империалистической войны и вызванной ею полной разрухи и народного хозяйства, и социального уклада. В 1916 году, несмотря на некоторые отдельные успехи, стало ясно, что царской Россией война безнадежно и непоправимо проиграна. Оставалось лишь в меру сил держаться на фронтах, надеясь на поражение центральных держав в их схватке со своими империалистическими и упрямыми противниками на Западе, да спасать, расползавшуюся по всем швам, мантию империи.

Билет первого депутата Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов от Александринского театра, П. И. Лешкова — 1920 г.

В своей художественной работе накануне революции и, в частности, в своем репертуаре 1915 — 1916 г.г. Александринский театр являл собою красноречивое свидетельство упадка и депрессии российской буржуазии и, в особенности, ее отсталых, ближайшим образом связанных с правившим классом и с самодержавием, слоев. „Тот, кто получает пощечины“ и „Милые призраки“ Леонида Андреева, „Сестры Кедровы“ Григорьева-Истомина, „Невеста“ Г. Чулкова, „Слепая любовь“

Павел Иванович Лешков

Н. Грушко, „Поруганный“ Невежина, „Ложь“ Винниченко, „Мертвый узел“ Шпажинского и т. д., — все эти постановки, каждая в своем роде являлись своеобразным выражением буржуазной депрессии и каждая, в свою очередь, способствовала процессу идеологического разложения буржуазной общественности.

Недаром же, подводя итоги сезону 1916 года, руководитель журнала „Театр и Искусство“ А. Р. Кугель писал:

„Вот минул 1916 год; что же можно о нем сказать? Время измеряется впечатлениями, а какие же были за год впечатления? Скудость театрального итога поразительна... Нужно, что бы пришла не только новая публика для созерцания и восприятия, а новая публика для творчества... Нужны омоложение общества, перестройка его, изменение его напластований... Сейчас оскудение потому, что мы накануне самоопределения новой демократии, новых общественных и народных слоев... Сейчас в искусстве, подобно промотавшимся кутилам, мы переписываем векселя“.

Это переписывание векселей продолжалось в действительности уже довольно давно.

Русской буржуазной интеллигенции, в данном случае авторам пьес, попадавших на Александринскую сцену, и тем художественным силам, которые их исполняли, приходилось заниматься переписыванием и отсрочкой подобных малоприятных документов.

Едва ли не самой яркой — и вместе с тем, внутренне, весьма порочной попыткой, преодолеть тот тупик, в котором очутился театр, путем воскрешения театральной романтики,

явились на Александринской сцене военных лет постановки работы Вс. Э. Мейерхольда „Гроза“, „Два брата“ и, в особенности, „Маскарад“. Но эта романтика, безразлично — исходила ли она из национально-мистических концепций, или из традиций мелодраматического спектакля, или же, наконец, из стремления создать пышное и невиданное зрелище, проникнутое инфернальными страстями и идеей неумолимого рока оставалась на сцене Александринского театра причудливым миражем. Нарочитая и подчеркнутая иллюзорность этих спектаклей знаменовала собою, при всем совершенстве их техники, крайнюю депрессию буржуазного и, в частности, буржуазно-интеллигентского сознания.

Премьерой „Маскарада“, как мы уже отметили, закончился „императорский“ период истории Александринского театра. Этот спектакль, который уже после февральской революции получил довольно единодушную отрицательную оценку всей буржуазной прессы, и по сей день, однако, не оценен еще в своей полной идеологической значимости. Буржуазная критика подошла к этому спектаклю с несколько своеобразной стороны и истолковала его, мы бы сказали сейчас, механистическим путем. Обратив внимание на его пышную и расточительную оболочку, она проглядела его идеологическое существо, его философию, которая явилась весьма типичным выражением не только буржуазной депрессии, но и сознания социальной обреченности буржуазной действительности. Поставленная в центре действия фигура Неизвестного, появившаяся у Лермонтова совершенно случайно, и вернее всего, под воздействием аналогичных карающих фигур в мелодрамах 20-х—30-х годов прошлого века, инфернальная трактовка Шприха, печать рока на облике Арбенина, выдвижение на первый план идеи маскарада, как некоторого обще-

М. Д. Сподарь
Первый секретарь месткома и старейший, в театре, капельдинер

ственного символа, все это позволяет видеть в последней постановке дореволюционного Александринского театра не только лишь блестящий внешне опыт традиционалистического спектакля, но и целостную философскую концепцию, великолепно отвечавшую как состоянию буржуазной депрессии, так и смутным предчувствиям неизбежной и роковой катастрофы.

Сезон 1916—1917 г. был разорван пополам февральским падением монархии. После премьеры „Маскарада" новые постановки уже не были осуществлены, и театр продолжал питаться и питать публику своим обычным репертуаром. На известный момент центр тяжести перенесся на административно-бытовую сторону театральной жизни.

Нет ничего удивительного в том, что февральская буржуазная революция ничем не оплодотворила Александринскую сцену.

Академическое положение театра не позволяло ему ставить на своих подмостках ту псевдо-революционную стряпню на темы о тайнах дома Романовых, которая к весне 1917 года получила некоторую популярность на второразрядных петроградских сценах.

Вместе с тем, буржуазная революция и не могла стимулировать новые творческие устремления, поскольку, несмотря на значительную перегруппировку классовых сил, идеология после-февральской буржуазии в общем оставалась на том же качественном уровне, на котором она была и накануне революции. Убедительнейшую аналогию в этом смысле представляет собою театральная действительность одной из последних по времени буржуазных революций — апрельской революции 1931 года в Испании, где театральная жизнь в основном, если не считать халтурных мюзик-холльных ревю на злобу дня, осталась на том же идеологическом уровне, на каком она была и в предшествовавшую эпоху военно-феодальной диктатуры.

Что же касается административно-бытовой жизни театра, то здесь в после-февральские дни стал намечаться ряд процессов, характеризующих влияние буржуазной революции на театральный организм.

Дело в том, что, будучи буржуазным и буржуазно-интеллигентским по содержанию своей работы, Александринский театр при царском режиме, подчиненный министерству двора и кабинету

его величества, в структуре и в организации своей сохранял типичные черты бюрократического устройства. Эта бюрократическая оболочка, конечно, всегда влиявшая на производственную работу театра, подверглась первым ударам снизу, со стороны

Ю. В. Корвин-Круковский в роли Ландфохта Гесслера „Вильгельм Телль“ Шиллера — 1918 г. Костюм по рисунку артиста

самого артистического коллектива, но, что может показаться странным, упорно защищалась временным буржуазным правительством.

Александринский театр, как был, так и остался в ведении министерства императорского двора, получив вместо старого директора В. Теляковского нового комиссара „прогрессиста“

Н. Львова. Наименование „императорский“ было заменено наименованием „государственный“, а когда 12 марта состоялось возобновление спектаклей, то этому сопутствовали некоторые весьма „революционные“ реформы, в роде удешевления (временного) билетов, продажи их без записи в порядке живой очереди, замены на программах государственного орла изображением лиры и закрытия в зрительном зале императорских эмблем кусками красной материи.

Сигнал к более существенным реформам, однако, был подан самой труппой, и выдвинутым лозунгом оказался, милый сердцу всех русских либералов, лозунг „автономии“. Под этим лозунгом развернулась не особенно долгая история буржуазного либерализма в Александринском театре. Когда Теляковский, после разных проволочек, был отстранен от должности директора императорских театров, он не без горькой иронии записал в своем дневнике: „отныне за дирекцией артисты признают лишь две обязанности: передавать автономным труппам деньги из казначейства и подметать театральные корридоры“. В сущности говоря, вопрос ставился примерно в таком духе, но этот дух весьма мало соответствовал той „охранительной“, по отношению к установлениям старого порядка, политике, на путь которой встало временное правительство. Отнюдь не разбивая бюрократическую государственную машину царизма, отнюдь не ставя и не намереваясь ставить, во всей его широте, вопроса о реорганизации государственного аппарата, временное правительство, даже в столь благонамеренно-буржуазном лозунге автономии и в попытках разработать устав Александринского театра применительно к статуту Французской Комедии, усмотрело довольно опасную тенденцию к „углублению“ революции.

Вот почему сменивший вскоре Н. Н. Львова, на посту верховного руководителя государственными театрами, кадет Ф. А. Головин, озаботился прежде всего подъисканием подходящего театрального директора. Взоры обращались на ряд кандидатов с громкими художественными именами, пока не остановились на довольно чуждой театру фигуре профессора литературоведа Ф. Д. Батюшкова.

Факт этот довольно серьезно взволновал александринских автономистов, которые мечтали получить, как то было принято в республиканской Франции, звание сосьэтеров и право самолично вершить судьбами государственной сцены.

Эти автономистские тенденции, не получив сразу полного удовлетворения, выявлялись частичным путем и путем компромиссов. Одним из таких компромиссов было выдвижение на должность управляющего труппой театра Е. П. Карпова, с деятельностью которого мы несколько подробнее ознакомимся впоследствии. Таким же компромиссом была организация репер-

„Фауст и город", драма в 8 картинах А. В. Луначарского Сценическая обработка, постановка и макет Н. В. Петрова Пролог

туарно-художественного совета, который однако очень скоро стушевался перед маститой фигурой управляющего труппой и, наконец, осенью 1917 года совсем сложил свои полномочия. Правда, лозунг автономии был в некоторой мере санкционирован дирекцией, в изданном, в конце апреля, „Временном положении о государственных театрах", которое оставило за „пред-

ставителем правительственной власти" финансовый и художественный контроль над деятельностью артистической корпорации. На деле же, однако, в этот период автономия отцвела не успев расцвесть и воскресла уже в новом обличьи и в новых функциях, как один из лозунгов, в первые же дни утверждения Советской Власти.

К этой же эпохе относится и начало профсоюзного движения в недрах Александринского театра, движения, которое еще было лишено достаточно твердой политической базы, но представляло собою, по сравнению с былым чиновничье-цеховым ранжиром внутреннего уклада театра, известный шаг вперед. 7-го марта состоялось общее собрание театральных работников для организации профессионального союза, и вскоре же в Александринском театре был избран временный организационный комитет, который разработал соответствующий устав местной профсоюзной ячейки, согласно которому, например, председателем месткома мог быть только заведующий цехом или частью организации, обязанный вносить все постановления профсоюзной общественности на утверждение управляющего театром. Эта куцая профсоюзная „конституция", несмотря на свою полнейшую безобидность, все же оказалась источником различных недоразумений с дирекцией, которая подозрительно косилась на всякое проявление артистической, а тем более театрально-рабочей, демократии.

Между тем, жизнь в той или иной форме властно врывалась в старое россиевское здание. Стены Александринского театра услыхали не только актерские голоса и аплодисменты своего обычного зрителя. С первых же дней революции, в свободное от спектаклей время, здесь происходили беспрерывные политические митинги, собрания различных общественно-политических организаций и т. д.

На самих спектаклях, в антрактах учащаются выступления ораторов, производятся сборы в пользу займа свободы, организуются политические демонстрации. Актер-чиновник понемногу сбрасывает с себя бюрократическое обличье и в нем начинает шевелиться то, что можно назвать неким подобием гражданского чувства. Не забудем, что мы находимся в специфической среде русского дореволюционного актерства, да еще актерства императорской сцены, отличавшегося рядом особых кастовых черт. Не забудем также, что мы присутствуем при прологе революции, воспринимаемой политически не слишком

сознательными представителями русской буржуазной интеллигенции, и тогда станет понятна та косность, политическая робость, спасительное социальное безличие, которыми отличаются многие члены труппы театра, и которые, в известной мере, влияют на их художественную продукцию. Однако, и здесь можно отметить какие-то зачатки социально-политической

Николай Васильевич Смолич
режиссер
В театре с 1911 — 1926 г.

дифференциации, стимулом которой, отчасти, является и поведение зрительного зала.

Нельзя сказать, что бы после февральской революции произошли какие либо заметные качественные изменения в составе зрительного зала Александринского театра. Эту публику, когда-то весьма метко описал Белинский в своей,

Леонид Сергеевич Вивьен
артист и режиссер

незаслуженно забытой, статье „Александринский театр“: „Это публика в настоящем, в истинном значении слова: в ней нет разнородных сословий — она вся составлена из служащего народа известного разряда; в ней нет разнородных направлений, требований и вкусов: она требует одного, удовлетворяется одним; она никогда не противоречит самой себе, всегда верна самой себе. Она индивидуум, лицо; она — не множество людей, но один человек, прилично одетый, солидный, ни слишком требовательный, ни слишком уступчивый, человек, который боится всякой крайности, постоянно держится в благоразумной середине, наконец человек весьма почтенной и благонамеренной наружности. Она то же, именно, что самые почтенные сословия во Франции и Германии: буржуазия и филистеры“.

Эта справедливая, в общем, характеристика александринского зрителя 40-х годов прошлого века с известным учетом времени и обстановки может быть применена и к публике дооктябрьской эпохи. Но даже и у этой публики происходит процесс некоторой политической дифференциации, выражающийся в тех или иных реакциях на отдельные сценические эпизоды. Такой реакцией, например, были аплодисменты по адресу появлявшегося в финале „Сестер Кедровых“, для наведения порядка, пристава с городовыми, такой реакцией и реакцией довольно устойчивой, повторявшейся от спектакля к спектаклю, было разделение аплодисментов между репликами вольнолюбивого Сицкого и монархиста-законника Годунова в сцене боярской думы „Смерти Иоанна Грозного“ А. Толстого. Артисты учитывали эти настроения зрительного зала и несмотря

Борис Анатольевич
ГОРИН-ГОРЯЙНОВ
Заслуженный артист

Анна Петровна Есипович

театров, предлагаю всем находящимся на службе в государственных театрах и конторе, как занимающим ответственные посты, так и артистам и артисткам трупп и служебному персоналу, оставаться на своих местах, дабы не разрушать деятельности театров. Всякое уклонение от выполнения своих обязанностей будет считаться противодействием новой власти и повлечет за собой заслуженную кару".

Муравьевский документ стал той последней каплей, которая вызвала уже накопившуюся, против „захватчиков власти", контрреволюционную энергию. Александринский театр в этом отношении шел в ногу со всем буржуазным фронтом и в частности с той буржуазной интеллигенцией, которая, в эти первые дни установления Советской Власти, начинала осуществлять уже тактику саботажа. Каждая канцелярия, каждое учреждение, каждая буржуазная организация представляла собой в те дни своеобразный „комитет спасения родины и революции" вроде того, что заседал в петроградской городской думе, предполагая, что он может вершить судьбами и родины и революции. Таким же комитетом общественного спасения почувствовала себя большая часть труппы Александринского театра.

На бурном общем собрании 28 октября значительное большинство говоривших, из которых кое-кто впоследствии оказался в рядах белой эмиграции, выступило с резким протестом против письма Муравьева и предложило прекратить спектакли в виде демонстрации против „незаконной, захватнической" власти.

Единичные голоса, призывавшие к выполнению своих профессиональных обязанностей и к необходимости если не

сотрудничества, то известной лояльности по отношению к новой власти, не могли, конечно, помешать принятию следующей примечательной резолюции:

„Артисты Александринского Театра, собранные управляющим труппой по инициативе группы артистов на общее собрание, заслушали бумагу, присланную от Революционного Комитета за подписью г. Муравьева, и постановили:

1. Признавая власть временного правительства в лице комиссара Ф. А. Головина и главноуполномоченного Ф. Д. Батюшкова, не могут считаться с предписаниями самозванных комитетов, не признанных всей Россией,—поэтому возвращают предписание пославшему.

2. Протестуя против присылки самого предписания и угроз, изложенных в нем, временно прекращают работу".

Саботаж начался. Эсеровская газета „Дело Народа" с видимой готовностью и удовольствием опубликовала эту резолюцию.

28 октября спектакли в Александринском театре, как и в других государственных театрах, прекратились, но уже 5 ноября общее собрание работников их, состоявшееся в Мариинском театре, постановило избрать по отношению к новой власти политику не саботажа, а бойкота. Саботаж, действительно, ударял больше всего по тем, кто его активно и решительно проводил, ударял в частности по среднему актерскому и техническому персоналу.

Лидия Павловна Карташева

В условиях стремительного упрочения советского режима, тактика последовательного и неуклонного саботажа могла иметь только кратковременное демонстративное значение. Более гибкой и более внушительной

представлялась тактика бойкота, между прочим, отнюдь не изобретение артистов государственных театров, а одна из форм классового сопротивления, которую очень широко использовала буржуазная интеллигенция.

Нет сомнения в том, что мысль о бойкоте и мысль о саботаже не только стихийно и инстиктивно возникали в сознании артистического коллектива Александринского театра, но и планомерно конспирировались театральным управлением во главе с кадетствующим профессором Батюшковым.

Вера Леонидовна Юренева
В театре с 1920 по 1924 г.

2 декабря Нарком по просвещению А. В. Луначарский препроводил кадетскому „главноуполномоченному" циркуляр, в котором, указывая на необходимость установления контакта между Наркомпросом и театрами, а также на ту высокую оценку, которую рабоче-крестьянское правительство дает государственным театрам, как учреждениям огромного культурно-просветительного масштаба, отметил:

„Мне известно, что совершенно бесполезные для театров чиновники, до сих пор безраздельно там господствуют, путем нелепых запугиваний стараются добиться, от артистов государственных театров, хора, оркестра и технического персонала, политических демонстраций против рабоче-крестьянского правительства, призывают их к забастовкам и т. д. Я предупреждаю, что контора и весь бюрократический персонал управления театрами, как органы чисто правительственные и не имеющие ничего общего с этими театрами, как культурными учреждениями, будут на днях самым решительным образом реформированы".

Ответ на это письмо был дан не Батюшковым, решившим, видимо, занять удобную наблюдательную позицию, а актерской „общественностью“ во главе с труппой Александринского театра, которая печатно заявила, что она категорически отстраняется от каких бы то ни было переговоров с „представителями политических партий, главенствующих без полномочия верховной власти, всенародно признанной“, и что театр „как учреждение художественное, сознательно отстраняет себя от политической борьбы и оберегает свои автономные права“.

Наталья Сергеевна Рашевская

В этих заявлениях был дан был своего рода синтез всей предшествующей политической линии театра. Лозунг автономии, выдвинутый и скоро снятый в эпоху буржуазной республики, перешелся здесь с концепцией борьбы с Советской Властью путем бойкота и противодействия, легальным выражением которых должно было явиться учение о „политичности“ всякого искусства и театрального в особенности.

10 декабря Батюшков получил новое письмо т. Луначарского, свидетельствовавшее о серьезном желании партии и Советской Власти найти деловую почву, для контакта с актерской общественностью и всем коллективом работников гостеатров.

„Мне известно, — писал т. Луначарский, — что жизнь театров нарушена острыми разногласиями среди тружеников государственной сцены. В то время, как одни, исходя из интересов дела которому они служат, стоя на чисто профессиональной

Заслуженный деятель искусств Надежда Львовна Тираспольская

точке зрения, идут навстречу желанию рабочего и крестьянского правительства — урегулировать отношения демократии и театра в республике, — другие оказываются жертвой контрреволюционной политики и озлобленной агитации, не останавливающейся перед обманами, запугиваниями и посулами. Прошу вас немедленно пожаловать ко мне в министерство для объяснений по поводу этого факта. Предупреждаю вас, что в случае отказа от такого объяснения в понедельник 11 декабря, вы будете немедленно уволены".

На это письмо Батюшков дал весьма типичный кадетско-дипломатический ответ:

„Вам угодно было прибегать к угрозе немедленного увольнения, если я не приду на ваш зов. Я не привык подчиняться угрозам; поэтому я не мог прийти. Никаких острых разногласий среди тружеников сцены нет. Наоборот, артисты и большинство служащих при государственных театрах движимы чувствами полной солидарности в отстаивании независимости искусства от политических партий, и в признании автономного управления художественных коллективов".

Как это и полагается опытному политику буржуазного стиля, и как это в описываемую нами эпоху делали все опытные и неопытные буржуазные политики не только в театральных делах, Батюшков с известной долей ловкости пытался отстоять свою контрреволюционную линию, прикрываясь спинами художественного и технического коллектива гостеатров. С другой стороны Наркомпрос совершенно правильно учел, что его главным и настоящим врагом в данный момент является, конечно, не труппа Александринского и любого другого театра, а наиболее цепкий и упрямый пережиток старого порядка, — управление гостеатрами, театральная контора, в которой окопались

и отписывались пустыми бумажками зубры еще похуже, чем почтенный историк западной литературы Ф. Д. Батюшков. Действительно, достаточно посмотреть на поведение последнего в дни этой переписки с Наркомом, что бы увидеть, с каким упорством, с какой сознательностью и с какой изворотливостью театральное управление старалось держать в своих руках массу театральных работников, воздвигая между ними и Советской Властью средостения политического бойкота и контрреволюции. Так например, было созвано общее собрание всех работников гостеатров, на котором задним числом Ф. Д. Батюшков был „всенародно" избран главноуполномоченным со всей полнотой власти для более успешной, повидимому, борьбы с большевистской опасностью.

Через несколько дней „избранник" был отстранен от дел, и т. Луначарский обратился к театрам со следующим письмом:

„Мы не требуем от вас никаких присяг, никаких заявлений в преданности и повиновении. Вы — свободные граждане, свободные художники, и никто не посягает на вашу свободу. Но в стране есть теперь новый хозяин — трудовой народ. Трудовой народ не может поддерживать государственные театры, если у него не будет уверенности в том, что они существуют не для развлечения бар, а для удовлетворения великой культурной нужды трудового населения. Поэтому демократия должна сговориться с артистами. Этот сговор в высшей степени возможен".

Ясная и точная формулировка вопроса несколько разрыхлила почву в среде актерского коллектива гостеатров.

Мариинский театр в этом отношении оказался, в известном смысле, передовиком и первый рискнул встретиться с Наркомом, выслушав его обстоятельный доклад о перспективах советского театрального строительства и закончив эту встречу аплодисментами и овацией. „Лед недоверия и вражды был сломан", пишет один из участников этого собрания, отражая, вероятно, мнение довольно значительной его части.

Александринский театр, однако, упорствовал. Реакционная верхушка его труппы представительствовала от его лица, а актерская демократия еще не сорганизовалась и не успела по настоящему усвоить себе необходимость новой и соответствующей интересам дела ориентации. Приведенное нами выше письмо т. Луначарского вызвало следующий ответ Александринцев:

„Мы прекрасно понимаем необходимость урегулирования отношений артистов и работников государственных театров

с государством. Но вступить в переговоры о таком урегулировании мы можем только с той властью, которая получила свои полномочия от всероссийского учредительного собрания. Потому, хотя гражданин Луначарский и именует себя „доверенным лицом трудовой демократии", мы считаем возможным вступить с ним в сношения только после того, как учредительное собрание облечет его своим доверием".

Опираясь на такого рода настроения, Батюшков решил не выходить из поединка. В необходимости придать своим действиям в полной мере авторитетный и общественно-оправданный характер, он в конце декабря 1917 года издал положение об организации „верховного" совета, который должен был бы взять на себя функции управления гостеатрами. Однако, эта затея провалилась. Провалилась она прежде всего в Мариинском театре, провалилась она потом и в Александринском театре. Между тем, т. Луначарский направил Батюшкову последнее решительное письмо: „Я даю вам срок в 24 часа. Если вы не пришлете мне за это время категорическое заявление о том, что вы подчиняетесь моему распоряжению, сдаете должность и очищаете занимаемую вами квартиру в трехдневный срок, что вы отказываетесь от дальнейшей интриги с каким-то высшим советом, то я обращусь в военно-следственную комиссию с просьбой немедленно арестовать вас, как чиновника, не подчиняющегося революционной власти и противодействующего ей. Что касается затеянного вами совета, то в глазах всех прогрессивных людей, всех, кому действительно дорого искусство, он явится, конечно, черносотенной попыткой удержать театры в зависимости от театральной бюрократии и стать поперек дороги той широкой автономии, которую я предлагаю подлинным работникам государственных театров".

В это время реакционные элементы труппы, видя неизбежность поражения конторы, решили играть ва-банк. Один за другим следует ряд агрессивных выпадов, направленных к срыву возможного соглашения Наркомпроса со здравомыслящими элементами труппы. Ставится даже вопрос о переходе театра в частные руки и об очищении занимаемого им здания. Во исполнение этого, по договору с группой спекулянтов, открываются филиальные спектакли в помещении пустующего „Аквариума", носящие явно халтурный и по достоинству оцененный зрителем характер. Между тем Наркомпросс, замечая некоторые сдвиги в настроениях части труппы, и правильно оценивая весь

вред, приносимый, установлению возможных нормальных отношений с театром, театральной дирекцией, приходит к решению ликвидировать это гнездо театральной контрреволюции тем же единственно правильным, образом, каким пролетарская диктатура ликвидировала саботаж министерских чиновников, ликвидировала банки, редакции крупнейших контр-революционных газет и т. д.. Став на путь уничтожения бюрократического театрального аппарата, Наркомпрос устранил то главное средостение, которое стояло между ним и театром, мешая возможным попыткам непосредственного контакта и сговора. 2 января 1918 г. помещение конторы было занято группой сотрудников Наркомпроса во главе, с особо назначенным комиссаром Бакрыловым, который и произвел решительную чистку всего аппарата управления театрами.

Евгения Михайловна Вольф-Израэль

Этот эпизод, как и следовало ожидать, заставил реакционную часть труппы, во главе которой встал Е. П. Карпов, мобилизовать все свои силы и попытаться дать последний и решительный бой. В воздухе носилась идея политической забастовки, прекращения спектаклей, окончательного переселения в „Аквариум“ и т. д. Этот же эпизод консолидировал и „советскую“ часть коллектива, т. е. ту небольшую группу актеров, которые считали необходимым скорейшую ликвидацию антисоветского бойкота и установления лояльных, по крайней мере, отношений с новой властью. В противовес вынесенной первой группой резолюции о забастовке, вторая группа организовала временный

Федор Платонович Богданов

комитет, поставивший своей целью взять и театр в свои руки. Следует отметить, что этот комитет составился как из молодых, так и из ряда старых, заслуженных членов труппы, а кроме того вступил в тесный контакт с техническим персоналом. Переворот удалось провести очень быстро и не особенно болезненно. Е. П. Карпов, до тех пор фактически поддерживавший батюшковскую политику, подал в отставку, а новому Александринскому руководству удалось вступить в контакт с представителями Советской Власти.

Таким образом, совершился самый решительный и крутой поворот в истории Александринского театра, который являлся отражением широкого процесса перехода к советскому „попутничеству“ известной части трудовой интеллигенции, осознавшей лежащий перед ней исторический путь.

В последних числах января 1918 г. временный комитет имел оффициальную беседу с А. В. Луначарским о положении Александринского театра. Понемногу начинался процесс стабилизации его в условиях советского строя, процесс выросший, как мы видели, из жестокой борьбы внутри самого театрального коллектива, вряд ли уступающий чем нибудь борьбе „Черной партии“ и „Красной эскадры“ за кулисами и на сцене Французской Комедии, в эпоху великой французской революции.

В начале февраля временное комиссарство Бакрылова, допустившего в своей работе ряд тактических ошибок, было заменено назначением на должность заведующего подъотделом государственных театров И. В. Экскузовича. С этого момента, и это следует подчеркнуть, бывшие императорские театры юридически перешли в ведение Наркомпроса, т. е. впервые во время своей

Г. Г. Ге — Я. О. Малютин — В. Л. Бороздин
Веррино — Джанино Дорио — Мавр
„Заговор Фиеско“ драма Шиллера

истории оказались под началом государственной организации, призванной ведать культурным строительством страны, одним из важных элементов которого является театр. До этого момента, если не считать годичного периода батюшковского безвластия, Александринский театр подлежал ведению министерства императорского двора, наряду с царскими конюшнями, управлением царской охотой, церемониально-протокольной частью и т. д. Эта небольшая деталь, весьма часто забываемая историками советского театра, имела громадное влияние на весь дальнейший процесс развития советской театральной действительности и в особенности по отношению к Александринскому театру.

Первые шаги сотрудничества бывших императорских театров с Советской Властью ознаменовались воскрешением вопроса о пресловутой автономии. Однако, на данном этапе развития событий этот вопрос имел совершенно иное звучание, чем год или два тому назад. Достаточно сказать, что Наркомпрос, осуществляя по отношению к театрам политику партии, нашел вполне возможным и в данных условиях полезным дать этому вопросу положительное разрешение. И вовсе не потому, что руководство Наркомпроса и Советская Власть в целом не понимали или не хотели понять, что лозунг автономии может

Валентина Александровна Усачева

прикрывать политически вредную тягу, к так-называемой, „аполитичности". Отнюдь нет. Положительное решение этого вопроса со стороны органов Советской Власти диктовалось стремлением дать представителям той буржуазной интеллигенции, которая встала на путь хотя бы лояльного сотрудничества с нею, максимум того, что могло бы удовлетворить ее пожелания, коль скоро этим гарантировалась возможность нормальной работы ценного театрального организма, коль скоро это являлось одним из положительных моментов его внутреннего профессионального укрепления. В марте 1918 года был утвержден проэкт автономии гостеатров, разработанный специальной межтеатральной комиссией. Этот проэкт объявлял гостеатры автономными, самоуправляющимися художественными коллективами, стоящими, как было сказано, вне политики, но (тем не менее) вступающими с органами Советской Власти в определенные договорные отношения. Власть на местах принадлежит общему собранию артистического коллектива и технического персонала, избирающих из своей среды совет, ответственный за руководство работой и жизнью данного театра. Все советы государственных театров объединяются в высший орган — совет гостеатров, на котором лежит обязанность сношений с Наркомпросом,— общего направления работы отдельных театров и т. д.

Реакционная группа работников Александринского театра великолепно поняла, что такая автономия и в таких условиях является, в сущности говоря, наиболее удобным и экономным способом укрепления советско-лояльной ориентации театра, которой маячил уже как признак активного сотрудничества с Советской Властью. Она пыталась противопоставить ей свой автономный вариант, в котором было особо подчеркнуто невмешательство Советского Правительства в вопросы самоуправления театров, при беспрекословном его субсидировании и неиспользование театрального коллектива как „орудия в руках власти".

Абсурдность этих требований оказалась уже вполне ясной и для передовой, здравомыслящей части труппы. Сторонникам контрреволюционной автономии пришлось покинуть объединенное заседание, так называемого, предсовета, голосовавшего проэкт приемлемого для органов Советской Власти положения об автономной организации. В ответ на утверждение этого проекта обоими сторонами, одно за другим стали поступать заявления об отставке ряда видных работников труппы, продолжавших находиться еще по ту сторону баррикад. Кое-кто из этих фрондеров действительно покинул Александринскую сцену, перейдя работать на другие площадки в общем не более и не менее советские и не более и не менее антисоветские, чем Александринский театр, кое кто внял уговорам товарищей и остался работать на своей сцене, поскольку от него действительно никто не требовал расписок в политической благонадежности или добром поведении. Оттенок ненужной, и по сути дела бессмысленной, фронды заметно покрывал эти последние реакционные выступления.

Г. С. Денисов
Заведующий режиссерским управлением

Советская Власть менее всего собиралась разгонять членов труппы одного из значительных русских театров. Она ставила своей задачей посильно сохранить этот ценнейший художественный коллектив на основе здравого политического смысла и общности интересов, планомерно направить его на дело культурного подъема широких трудящихся масс, которым Октябрьская революция передала все научные и художественные сокровища, накопленные при старом порядке. А эти трудящиеся массы, приходя в старый россиевский зал, заражали артистический коллектив театра новизной и свежестью своего восприятия, своим культурным энтузиазмом и своей непосредственностью впечатления. Та публика, которую столь выразительно охарактеризовал когда-то Белинский, и которая накануне революции в виде, своего рода, социальной пыли покрывала красный бархат александринских кресел, сменилась новым зрителем, ставившим иногда в тупик опытных в овладении

А. Н. Попов
Пом. режиссера

А. К. Шмидт
Суфлер

вниманием своей, привычной, домашней публики александринских актеров. Достаточно просмотреть каждодневные режиссерские рапортички спектаклей сезона 1918—1919 г.г., что бы увидеть, как часты и новы для Александринского театра были контингенты советского зрителя. „Бесплатный спектакль для организаций", „спектакль для красной армии", „спектакль для детей приютов комитета социального обеспечения", „спектакль для трудовой школы" и т. д., и т. д. — на всех них присутствовал новый своеобразный зритель, который отнюдь не собирался ломать и разбивать культурные ценности прошлого, и на работу для которого, в сущности говоря, и призывала Александринский театр Советская Власть.

Конечно, этот зритель, как мы сказали, иногда смущал и ставил в тупик артистов, приученных играть в иных условиях.

Раздавались даже голоса о том, следует ли давать этому зрителю ту классику, которая занимала столь видное место в Александринском репертуаре. Естественно, что ответ на это со стороны Наркомпроса в данных условиях мог быть только один: следует и нужно.

Этот ответ был необходим в интересах развития самого театра, прежде всего, который в последние предреволюционные годы довольно заметно променял подлинную классику, на таких „классиков" буржуазной обывательщины, как Невежин, Винниченко, Григорьев-Истомин и им подобные, каждодневно засоряя репертуар театра их драмодельной стряпней.

Исполнение образцовых произведений мировой драматургии, которыми строитель нового социалистического мира — револю-

ционный пролетариат овладевает в интересах создания подлинно-человеческой бесклассовой культуры недалекого будущего, среди художественных рессурсов Александринского театра было наиболее ценным элементом. Дать возможность этому элементу при отсутствии, пока еще, достаточно ценных произведений новой драматургии, взять верх над буржуазно-упадочническим наследием предыдущей репертуарной эпохи, было в условиях 1918—1921 гг. единственным способом оздоровить творческую работу театра и сделать его приемлемым, а не вредным для нового зрителя, которому „Ревизор", „Горе от ума", „Недоросль", „Свадьба Кречинского", „Вильгельм Телль" и „Женитьба Фигаро", несмотря на все хронологические дистанции, давали и говорили больше, чем упадочно-неврастенические новинки сезонов 1907—1916 гг.

Временный комитет, который сыграл такую положительную роль в истории первых революционных лет жизни Александринского театра, уступил свое место в начале 1919 года директории, отдаленно напоминавшей сосьетэрство Французской Комедии, поскольку корпорация сосьетэров является и художественно направляющим органом жизни этого театра. Однако, с художественным руководством, в существующей переломной обстановке дело не ладилось. Временный комитет был организацией преимущественно административного порядка, сменившая его директория не могла выдвинуть никакого лица, которое взяло бы на себя во всем ее объеме задачу определения художественной линии театра. Поиски такого лица на стороне, производившиеся далеко не в нужном направлении, успехом не увенчались, и труппа в ее целом стояла на известном художественном распутьи, все более властно требовавшем своего положительного

А. М. Горич
Пом. режиссера

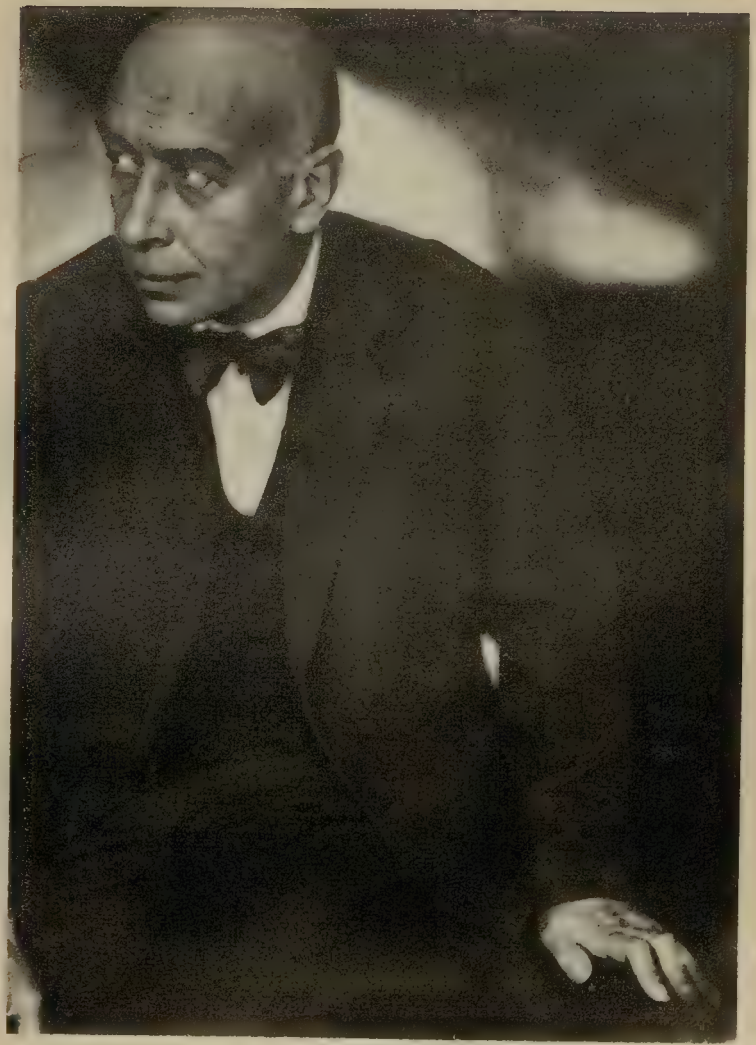
С. А. Бутков
Суфлер

Вера Родионовна Стрешнева

разрешения. Попыткой этого положительного разрешения следует считать, например, назначение в середине сезона 1918—1920 г. художественным руководителем театра Н. В. Смолича, такими же попытками следует считать, явно обозначившиеся у отдельных работников тенденции к осознанию новых задач театра в условиях советской действительности и в специфических условиях суровых лет военного коммунизма. Однако, груз прошлого еще очень сильно обременял плечи театра и всего его художественного коллектива. Правда, этот груз дал уже довольно явственные трещины, но в основном он оставался еще далеко не снятым и не преодоленным. Эпоха военного коммунизма, в частности, столь чуждая сознанию вчерашнего чиновного интеллигента даже при условии наличия у него субъективного желания „идти в ногу с современностью", сплошь и рядом давала в его сознании такие эффекты, которые менее всего могут быть названы полезными для дела революции.

Анна Николаевна Баженова

Такие эффекты наблюдались и в литературе, и в изобразительном искусстве тех дней, такие эффекты наблюдались и в высказываниях ряда руководящих работников Александринского театра, которые пытались приспособить свою типичную буржуазно-интеллигентскую художественную идеологию под „демократизм" первого этапа революции. В этом отношении весьма показательны те идеи, которые развивались по поводу задач и роли театрального искусства в новых общественных условиях в связи с проек-



Илларион Николаевич
ПЕВЦОВ
Заслуженный артист

С. А. Соколов

Н. П. Шигорина

том драматурга Т. Майской организовать выездные спектакли для обслуживания широкого трудящегося зрителя на местах. Высказанные по поводу этого проекта мысли о том, что „Россия вступила в эру, на красном знамени которой горит слово „Труд", на нашем же знамени художников — по белому фону сиренево — девиз „Красота", мысли о том, что „нас увлекает создание нового театра, но театра, чуждого тенденциям, театра, а не политической кафедры и т. д., и т. п. являлись причудливым сплетением политической наивности, классового страха перед подлинным лицом революции, смесью отрыжки старых мыслей о надклассовой и утешающей мир красоте, с уходом в „красивую" бело-сиреневую мечту от суровой и весьма ощутительной, для деклассирующегося интеллигента, действительности дней военного коммунизма. Даже слово „труд" в этом контексте звучит какой то интеллигентски-демократической фальшью.

Стоит вспомнить только о кольце интервентов и белых армий, сомкнувшихся вокруг единственной в мире страны советов, стоит вспомнить об остановившейся работе, в, заносимых снегом, фабричных корпусах, которые ждали и ждали рабочих рук, стоит вспомнить о бездымных заводских трубах, о полуразбитых поездах, о караванах продырявленных пароходов, стоявших на Волге, о махновских бандах, дроздовских гусарах смерти, о тифе, холоде, шершавом пайковом хлебе, о всем прочем, что связалось в памяти рядом с полными пафоса и созидательной отваги советскими декретами 1918—1921 гг., чтобы понять все убожество и вместе с тем всю нелепую закономерность таких мечтаний о театре.

И вместе с тем идеологически дезориентированный театр, театр, который сумел быть лояльным к новой власти главным образом в плане организационно-административном, театр, который страшился сам происходившего в нем процесса углубления революции, самоотверженно продолжал работу в тех исклю-

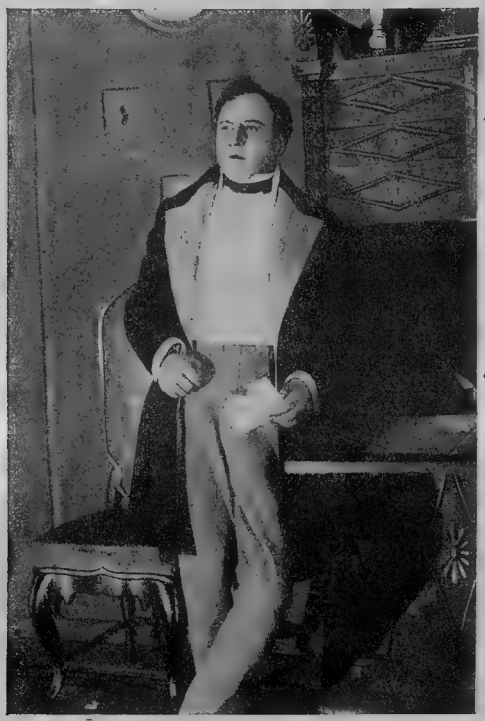
чительно тяжелых условиях для всякого труда, которые создались в результате порожденной империалистической войной разрухи, депрессии народного хозяйства, голода и блокады западных цивилизаторов.

Если Советская Власть сделала все возможное для того, чтобы сохранить по возможности в его целостном виде один из лучших театров России, если она, помня конечные интересы социалистического культурного строительства, воздерживалась от форсирования отношений к бывшей императорской сцене, то и бывшая императорская сцена в лице передовой и граждански-честной части своей труппы сделала очень и очень многое для сохранения той ценной художественной единицы, какую представлял собою Александринский театр.

В эпоху, подобную эпохе военного коммунизма, равно как и во всякую эпоху резкого революционного перелома, сопровождающегося глубочайшими сдвигами старых и привычных жизненных устоев, театр в ряду многих элементов духовной и материальной культуры сплошь и рядом попадает, если не полностью, то частично, в число, так называемых, издержек революции. Материальные лишения, переживавшиеся всей страной, отражались на нем, быть-может, еще с большей силой, чем на многих других культурных учреждениях, и эти материальные лишения грозили каждый момент дезорганизовать производственную работу. За полчаса до начала спектакля нельзя было ручаться, удастся ли благополучно поднять занавес; накануне спектакля нельзя было знать, окажутся ли на местах все исполнители. Производственная работа театра протекала в исключительно трудных условиях, требовавших от работников героической борьбы за сохранение театра.

Излагая в общих чертах события организационно-правовой и политической жизни театра в первые годы военного коммунизма, мы остановились на том моменте, когда временный комитет, выросший из классовых антагонизмов начальных этапов революции, передал свои полномочия новому органу дирекции. Годичный период директорианского режима в Александринском театре был периодом значительного сглаживания внутри-театральных политических противоречий и, вместе с тем, периодом, который подготовлял собою ликвидацию пресловутого автономизма. Идея автономии к 1920-му году умирала на глазах самих ее носителей, потому что осуществление этой идеи дало только лишь весьма важный по своему, конечно, эффект сохра-

нения производственных возможностей театра. На подступах к восстановительному периоду революции, на подступах к новой экономической политике, на подступах, наконец, к планомерному овладению „третьим фронтом", т. е. фронтом культуры, автономия театров могла стать, и наверняка стала бы, опять



Заслуженный артист Ю. М. Юрьев — Арбенин „Маскарад" Лермонтова

реакционным претковением для дальнейшего развития театра. В складывавшихся новых условиях жизни, Советская Власть выдвигала проблему централизованного руководства театральной работой, и это руководство по отношению к Александринскому театру облегчалось тем обстоятельством, что в нем безусловно наметился процесс решительного оздоровле-

ния политической атмосферы. Директория была переходной формой от „автономии“ к полному переходу театров в ведение пролетарского государства. Переход произошел в форме создания централизованного, государственного, театрального управления. Однако, иллюзии автономизма продолжали тяготеть над сознанием даже наиболее передовых представителей александринской театральной общественности. Эти иллюзии питались специфическими чертами психологии буржуазной интеллигенции, которая несмотря на формальную лояльность и известную готовность работать с Советской Властью, все таки ощущала себя чуждой открывавшимся социально-политическим перспективам.

Вот почему, как только разнеслись слухи о том, что в порядок дня ставится вопрос о дальнейшей целесообразности автономного режима, наиболее сознательная и руководящая верхушка театра поспешила, в контакте с иными петроградскими и московскими государственными театрами, ускорить процесс подлинного огосударствления этих организмов. 1-го января 1920 г. было создано единое управление, охватившее все труппы бывших императорских театров и все хозяйство, принадлежавшее когда-то ведению министерства двора.

Александринский театр был переименован в Государственный Академический Драматический театр (ГАТЕДР). Термин „академический“ должен был подчеркивать особый характер этого и аналогичных ему театральных организмов в восстановительный период их существования, который фактически открылся в эту новую организационную эпоху. Управляющий петроградскими академическими театрами И. В Экскузович, согласно указаниям Наркомпроса, должен быть создать наиболее благоприятную обстановку для развития художественно-производственных возможностей театров, воссоздать известные дисциплинарные нормы, урегулировать взаимоотношения всех отдельных частей сложной театральной машины и, таким образом, подготовить организационную и материальную базу для разрешения ответственных идеологических заданий, которые эпоха уже выдвигала и должна была выдвинуть еще более решительно на дальнейших этапах революции.

С этого момента, мы бы сказали, в Александринском театре закончилась первая глава революционного периода, ценность которой заключалась в высвобождении этого театра, прежде всего, из под опеки дворянски-бюрократического управления. Закончилась также эпоха буржуазной демократии, которая

в известные моменты революционных переживаний 1917—1919 г.г. играла даже положительную роль для организационной консолидации труппы, и в этом отношении, тактически весьма правильно была использована органами Советской Власти в интересах сохранения производственных возможностей театра.

Я. О. Малютин — Неизвестный
„Маскарад“ Лермонтова

На наступавших этапах, однако, буржуазно-демократическое устройство театра по образцу хотя бы Французской Комедии, неминуемо вступило бы в противоречие со всеми складывавшимися нормами советской хозяйственной и политической организации. Создание единого распорядительного центра, выделение Александринского театра в ряд театров академического типа, наконец, учреждение должности единоличного руководителя

его художественно-производственной работой — все это открывает следующий этап в истории Александринского театра, этап, хронологически совпадающий с начальным периодом Нэпа.

Этот этап в сфере художественной работы Александринского театра, мы рассмотрим на заключительных страницах нашей статьи.

II

Репертуар — сердце театра, и биение этого сердца лучше всего может объяснить нам те сдвиги, которые характеризуют революционную историю Александринского театра за рассматриваемый нами отрезок времени.

Мы указали уже, что историческую ночь 25 октября 1917 года Александринский театр встретил постановкой „Флавии Тессини" — достаточно трогательной и нравоучительной мещанской комедией Т. Щепкиной-Куперник, которую в известном смысле, наряду с рядом других репертуарных новинок кануна революции, можно рассматривать как показатель той буржуазно-обывательской стихии, в которую погружался императорский театр военных лет.

Если сравнить репертуар Александринского театра 1917—1920 г.г. с репертуаром военной эпохи, то на фоне последнего художественно-идеологическое лицо театра представится как чрезвычайно путаное, эклектическое и безхребетное образование. Репертуар эпохи империалистической войны обладал своей логикой и своей идеологической цельностью. Репертуар первого революционного трехлетия отличался чрезвычайной неустойчивостью, беспринципностью, сплошь и рядом, с трудом поддающейся объяснению, случайностью. И все же даже в эти путанные, для Александринского театра, годы можно различить некоторые, довольно ясные, при всей их затушеванности и прерывности, идеологические линии, которые так или иначе выражали отношение театра к текущей социальной действительности. Вот почему было бы весьма неправильно говорить о том, что Александринский театр, в эпоху военного коммунизма, и в частности в эпоху своего „автономного" существования совсем не имел репертуара, а служил площадкой для совершенно случайных и ничем не связанных ни друг с другом, ни с окружающим миром постановок.

Владимир Иванович Воронов

Прежде всего можно отметить несомненное отмирание того неврастенически-упадочного репертуара, который царил на Александринской сцене, начиная с эпохи 1907—1908 г.г., вплоть до заключительных военных сезонов. Этот репертуар сходит на нет, хотя отдельные, характерные для него произведения продолжают некоторое время ставиться и ставиться, вроде Невежинского „Поруганного", довольно часто еще в 1917—1918 г.г.

Характерной чертой репертуара рассматриваемого нами периода является в первую очередь преобладание классической русской и западно-европейской драматургии, преобладание, в котором вырисовывается наличие известной буржуазно-либеральной линии.

В эти годы проходят такие образцы буржуазно-либеральной драматургии, как „Женитьба Фигаро" „Вильгельм Телль", „Коварство и любовь", несколько позже „Заговор Фиеско" и т. д. Эта классическая буржуазно-либеральная линия дополняется рядом спектаклей, в которых мещанский либерализм недавнего прошлого казался Александринской сцене вполне „созвучным" переживаемой революции. Таковы, например, „Кукольный дом" Ибсена, „Вечерняя заря" Бейерлейна, „Король Дагобер" Ривуара, „Воспитатель Флаксман" О. Эрнста, „Последняя жертва" Немировича-Данченко и т. д. В плане этого же буржуазного либерализма, перекликающегося с настроениями февральских, ликвидировавших монархию, дней, театр воспринимает такой драматургический материал, как „Смерть Иоанна Грозного", „Царь Федор", „Холопы" П. Гнедича и „Декабристы" того же автора — довольно типичного представителя буржуазно-обывательского, розового либерализма.

Таков один аспект репертуарного облика театра этих лет, вырисовывающийся на фоне действительно большой пестроты и эклектической путаницы его художественной продукции 1917—1920 годов.

Повторяем, что эта путаница и этот эклектизм имел свою логику и свою историческую закономерность. Вместе со всей буржуазной интеллигенцией Александринский театр на рубежах Октябрьской революции оказался в состоянии крайней растерянности.

Привычная и утоптавшаяся почва с каждым днем все больше и больше уходила из под неуверенных ног, а нащупать новые возможности было не так легко и просто, в условиях, нового для всех, процесса идеологического деклассирования. Правда, наличие значительных реакционных элементов, элементов к тому же художественно авторитетных и влиятельных, весьма тормозило и затрудняло поиски той равновесной платформы, на которой можно было бы, так или иначе договорившись с Советской Властью, соблюсти свою буржуазно-интеллигентскую невинность, но это торможение, в конце концов, в репертуарной области не могло играть особой роли. Все равно, драматургический ассортимент „созвучных" эпохе пьес был весьма ограничен, и „Вильгельм Телль" или гауптмановские „Ткачи" придавали „революционный" характер репертуару не только одного Александринского театра. Действительно, отрывая этот последний от всей театральной жизни и театральной продукции Петрограда 1917—1920 годов, мы можем удивляться сейчас, на пятнадцатом году революции, в эпоху построения социализма, той косности, которая отличала Александринский театр, оказавшийся со всеми своими традициями и идеологическими навыками в водовороте революционной действительности.

Вспомним, однако, что не только Александринский театр, но буквально вся, или почти вся, театральная продукция этих лет создавалась руками и классовым сознанием буржуазной интеллигенции, и мы поймем, что бывший Александринский театр в этом отношении был, по существу, нисколько не хуже ряда других художественных организаций. Характерный пример — деятельность такого центрального советского учреждения, каким был театральный отдел Наркомпроса в Петрограде, целиком находившийся в руках представителей уже деклассировавшейся буржуазной интеллигенции, и чья работа, в области составления рекомендательных репертуарных списков, почти не отличалась от постановочной практики Александринского театра 1917—1920 г.г. вплоть до признания полной возможности и даже желательности ставить на „народной сцене" Невежин-

ского „Поруганного“, коль скоро он способен возбуждать какие-то „возвышенные“ эмоции.

Другой характерный пример — репертуарный облик открытого в 1918–1919 году Большого Драматического театра с его типичным буржуазно-либеральным существом, наиболее полно и ярко сказавшимся в такой программной, для своего времени, постановке, как Шиллеровский „Дон Карлос“. Принципиально это ничем не отличалось от появления на Александринской сцене „Вильгельма Телля“, „Заговора Фиеско“, и даже „Вечерней зари“ Бейерлейна, поскольку буржуазно-либеральная и интеллигентски-филантропическая интерпретация последней могла выдаваться и могла казаться каким то идеологическим „созвучием“ переживаемой эпохе. Другое дело, что этот буржуазный либерализм, в своеобразных условиях эпохи военного коммунизма, мог играть и часто с несомненностью играл отрицательную классовую роль. Это обстоятельство никоим образом нельзя упускать из виду при оценке подлинного характера „революционных“ настроений той буржуазной интеллигенции, которая так или иначе входила в русло советской жизни. В сознании значительной части ее, и это вполне естественно, оставались еще уголки, где гнездилась идеология внеклассовой справедливости и внеклассовой свободы, и эта идеология с несомненностью питала такие сценические явления, как монолог Фигаро о свободе печати, как либерально-романтические сентенции маркиза Позы, как речи о свободе Вильгельма Телля, одетого Шиллером в костюм

Заслуженная артистка Е. П. Корчагина-Александровская – Евсеевна „Холопы“ П. П. Гнедича

немецкого либерального мещанина своего времени. В этом смысле сценический буржуазный либерализм консолидировал известные реакционные силы в зрительном зале, и являлся выражением буржуазно-интеллигентской оппозиции эпохе военного коммунизма и практике пролетарской диктатуры.

В репертуаре Александринского театра интересующих нас лет можно назвать и откровенно реакционные спектакли, вроде „Рыцаря Ланваля" (1918) Э. Штуккена — феодально-мистической драмы, которая перекликалась с идеологией вне-политичной красоты, уносящей зрителя в мир идеальной фантазии, подальше от неприглядной и неприемлемой для буржуазного интеллигента действительности. Подобные спектакли оказывали, несомненно, самое разрушительное влияние на психологию массового зрителя, извращая его понятия о социальной роли искусства, дезориентируя его в текущей социальной обстановке, и отдавая в плен враждебной и ядоносной упадочно-буржуазной культуре.

С другой стороны, мы можем различить в репертуаре 1917—1920 г.г. наличие иной, в свою очередь весьма характерной линии, которая выражала субъективные стремления известной части художественного коллектива Александринского театра—осознать текущую социальную действительность и найти в ней свое место. Эти стремления конкретизировались в постановке таких пьес, как „Над землей" Т. Майской (1918), „Петр Хлебник" Л. Толстого (1918) и „Светлый бог" Д. Айзмана (1918).

Конечно, пьеса Майской менее всего могла претендовать на звание революционного произведения. Эта была, в сущности говоря, весьма пошлая, надуманная и глупая болтовня о революции и социализме, сдобренная известной дозой эротики и дешевой философии сверх-человечности. Но эта пьеса со всей ее претенциозностью казалась и автономному руководству Александринского театра, и некоторым элементам труппы настоящей проблемной пьесой, которая разрешает, или намечает разрешение, весьма глубоких социально-философских и политических вопросов, поскольку эти вопросы выпирали наружу и не могли быть замазаны такими спектаклями, как „Мышенок" Пальерона, „Желанный и нежданный" В. Рышкова или „Соломенная шляпка" Лабиша. Недаром же „Над землей" была поставлена в первую годовщину Октября, и даже привлекла к себе известное „общественное" внимание, на общем

фоне, далекой от социальной проблематики, продукции Петроградских театров 1918 года.

Этим спектаклем, однако, даже наиболее передовые элементы труппы Александринского театра расписывались в своей полной политической беспомощности и дезориентированности. В полном смысле слова они оказывались „над землей“ при не-

И. В. Лерский
С рис. художника Мельникова

сомненном субъективном и, видимо, искреннем желании так или иначе откликнуться на земные проблемы.

Совершенно своеобразным откликом на текущую социальную действительность была и постановка „Петра Хлебника“ Л. Толстого не имевшая успеха.

Постановка „Светлого бога“ Д. Айзмана была третьей попыткой театра осмыслить те идеологические сдвиги, которые несла с собою революция и которые своеобразно интерпретировались в сознании деклассированного буржуазного интелли-

гента. История постановки этой пьесы довольно любопытна и заслуживает того, что бы рассказать о ней.

Дело в том, что в 1918 году В. Э. Мейерхольд предложил к постановке только что написанную Маяковским „Мистерию-буфф".

Читка этой пьесы вызвала у значительной части труппы резкую, отрицательную реакцию не только в связи с ее „футуристической" фактурой, но главным образом потому, что она причудилась своего рода символом пришествия в стены Александринского театра самого настоящего большевизма, с его, особенно пугавшим многих и многих актеров „издевательством" над религиозными чувствами. Слушая „Мистерию-буфф" ряд актеров крестился в ужасе перед расточавшимися в ней богохульствами.

„Светлый бог" Д. Айзмана, по мысли тогдашнего самостийного руководства театра, должен был компенсировать отклонение „Мистерии-буфф" и показать способность театра подняться до проблемного спектакля на весьма острую и значительную тему.

Айзман написал свою пьесу еще в ту эпоху, когда вопросы богоискательства и богостроительства занимали и волновали умы не только таких интеллигентов, как Философов, Бердяев и Мережковский, но даже и некоторых „близких" к марксистской мысли. „Светлый бог" был опубликован в 1908 году, но света рампы, по вполне понятным цензурным условиям, так и не увидел в течение истекших до появления его на Александринской сцене одиннадцати лет. Сюжетной основой его служило историческое предание о появившемся в Испании XIV века лже-пророке и лже-мессии Альгаморе, который в то, довольно рискованное для всяких вольных толкований религиозных принципов время, выступил с обоснованием новой концепции божества и божественной благодати.

Никаких особых проблем и никаких особых, даже философски-религиозных, вопросов драма Айзмана сама по себе не поднимала. Эти вопросы и эти проблемы всплыли вокруг нее, исходя из реакционной части Александринской труппы, которая и тут усмотрела опасность большевистской „заразы". Но, как известно, в свое время даже мирный российский вольтерьянец казался извергом естества и атеистическим ниспровергателем житейских устоев. Точно также и пьеса Айзмана, вся острота которой давно уже испарилась

вместе с ушедшим в далекое прошлое девятьсот восьмым годом, казалась и могла казаться некоторым верхом религиозного свободомыслия. Во всяком случае, „Светлый бог“ Айзмана возбудил в труппе большие споры, которые пришлось перенести даже на суд и на экспертизу присяжных богословов, признавших возможность его постановки на сцену, как отнюдь не содержащем в себе ни богохульства, ни оскорбления религиозного сознания. Однако и эта компетентная по своему инстанция оказалась недостаточной для разрешения вопроса, принимавшего уже вполне анекдотические формы, так как суеверные актеры отказывались брать на себя исполнение некоторых ролей, а не менее суеверные режиссеры бросали репетиции, опасаясь, надо полагать, страшной „божественной“ кары. С своей стороны и руководство театра начало побаиваться возможных и нежелательных осложнений. Интеллигентская робость, особо любопытная тем, что вопрос шел о постановке пьесы отнюдь не большевистского автора, чуть-чуть не сорвала всей затеи. С большими трудностями спектакль родился на свет во вторую годовщину Октябрьской революции и после первого же представления был снят со сцены, как явно религиозное, и пропагандирующее мистицизм, произведение. Такова была своеобразная диалектика этого репертуарного эпизода, в котором сплелись и ханжеская набожность одних, и все та же идеологическая и политическая дезориентированность других и одинаковая, в общем, в обоих лагерях удаленность от подлинных и волнующих интересов боевой и подлинной проблемной действительности.

Заслуженный артист Р. Б. Апполонский Силантий „Декабристы“ П. П. Гнедича

В том же самом сезоне 1918—1920 года, когда был поставлен „Светлый бог“, на Александринской сцене появилось и „На дне“ Горького. Еще ранее, в сезоне 1918—1919 гг. были поставлены „Мещане“. Спектакль „На дне“ копировал собою известную постановку Московского Художественного театра, давно уже ставшую в данном случае неким художественным каноном.

До того времени Горький не появлялся на Александринской сцене, и факт постановки его двух наиболее известных драматических произведений свидетельствовал о наличии „демократических“ тенденций у руководства труппы. В этом же сезоне появилась, правда, эпизодически, всего один раз в качестве специальной постановки к международному женскому дню комедия В. Шишкова „Мужичек“, отличавшаяся явно-кулацкой установкой, но одно время ходившая в репертуаре различных, главным образом, передвижных трупп в качестве едва ли не первой пьесы, дающей картину быта и настроений советской деревни.

Таков был в самых общих чертах репертуарный облик Александринского театра с 1917 по 1920 год. Мы старались показать, что этот облик определялся отнюдь не тем, что Александринский театр переживал эпоху какого-то безвластия и безвременья.

Мы видели уже, какая власть существовала в Александринском театре на протяжении рассмотренного трехлетия. Мы видели также, как Александринская труппа осознавала себя в стремительном потоке событий, т. е. времени этого трехлетия. Этим определялось в конечном счете репертуарное лицо театра, зависевшее однако, чего нельзя упускать из виду, от общего положения на петроградском театральном и драматургическом фронте.

Конечно, репертуарное сердце образцовой сцены в эти годы билось достаточно анемично, и эта анемия была его органическим пороком. Александринский театр переживал несомненный упадок сил. В том виде, в каком он существовал до сих пор, он безнадежно постарел. Восемьдесят пять лет его дореволюционной истории сделали свое дело. Следующие три года были в известном смысле слова расплатой за истекший долгий период службы интересам реакции. Даже при субъективных стремлениях известной части работников театра, трудно было найти достойный выход из создавшегося положения. Нужно было переболеть этой немощной болезнью для того, что бы восстанавливать свою художественную, творческую потенцию на дальнейших этапах революции. Советская Власть вполне правильно поступила, избрав тактику наиболее осторожного вмешательства в этот болезненный и надрывный процесс. Ей не нужна была легкая и эффектная победа над сопротивлявшимся, процессу советизации, театром. Она сумела сломать довольно

неплохо слаженную бюрократическую машину, ставшую на путь открытого сопротивления, интриг, провокаций и даже вредительства, но она в высшей степени бережно отнеслась к тому, что составляло подлинную ценность бывшего императорского театра — к личному составу его работников, к тому серьезному и большому художественному коллективу, который мог быть использован в интересах советского культурного строительства.

А. П. Есипович
Доримэна
„Мещанин во дворянстве"
Мольера

В свое время французскому Национальному Конвенту пришлось несколько иначе и более круто поступить с, едва ли не лучшим в ту эпоху, европейским театром, каким была Французская Комедия, переименованная в Театр Нации. Активное и агрессивное упорство бывших „собственных актеров короля", обнаженная контр-революционная роль, какую играл в политических спорах 1789—1793 гг. Театр Нации, ряд его откровенных и непримиримых реакционных выпадов против буржуазной демократии и якобинской диктатуры привел к тому, что вся трупа, в конце концов, оказалась в тюрьме, рядом с заключенными там аристократами и контр-революционерами различных мастей. Нож гильотины, в буквальном смысле слова, был занесен над головой славного своими великолепными традициями театра, который сознательно не хотел прислушаться ни к чему новому, что несла тогда с собою буржуазная революция.

Александринский театр оказался совсем в ином положении. Он, правда, как мы это видели, переживал весьма бурные периоды внутренней партийной борьбы, которая являлась специфическим выражением классовой борьбы в стране, но он,

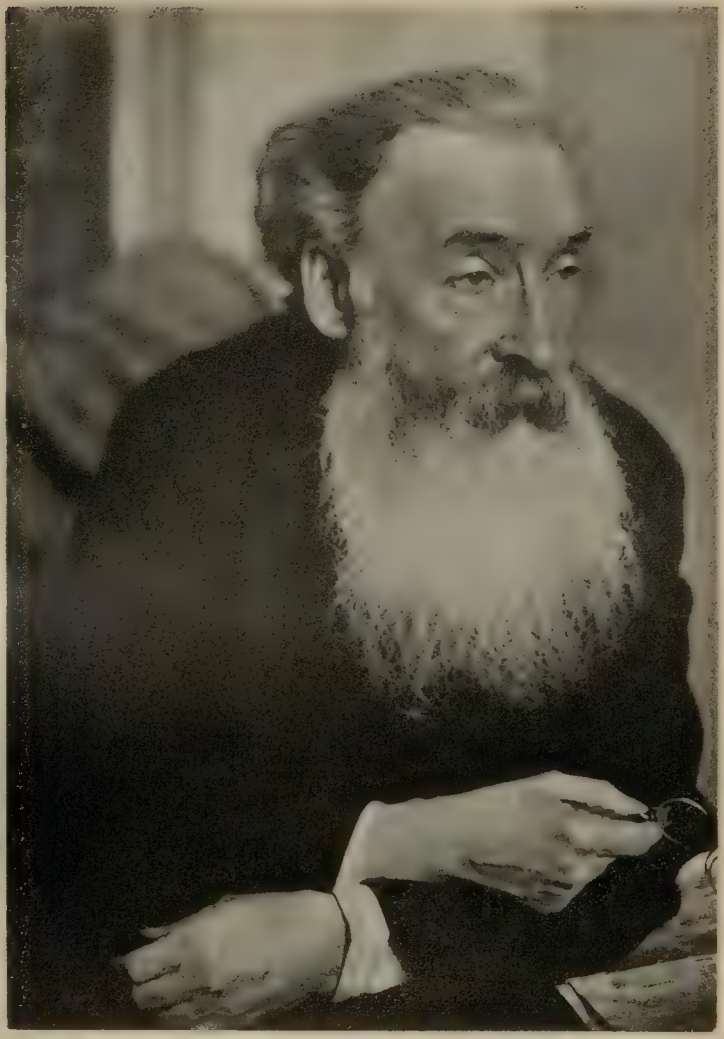
вместе с тем, в известной своей части сумел в некоторые ответственные моменты своей революционной истории, опереться на гражданскую честность и на сознание своего профессионального долга.

Идя этим путем, он сохранил себя и свои производственные возможности, которые было бы недопустимым расточительством бросать на ветер или же уничтожать.

Позиция органов Советской Власти по отношению к Александринскому театру в самые критические моменты его истории, определялась четкими ленинскими директивами об отношении к буржуазным специалистам и к буржуазной интеллигенции.

С своей стороны и Александринский театр как таковой в отношении к Советской Власти держал себя весьма отлично от того поведения, какое было усвоено сто тридцать лет тому назад Французской Комедией по отношению к революционной буржуазной общественности и к революционной буржуазной власти.

Понять историю Александринского театра первых трех лет революции можно только в том случае, если учесть, что в предреволюционные годы этот театральный организм переживал глубокий кризис, являвшийся выражением упадочных, разлагающихся и загнивающих черт империалистической эпохи. Александринский театр вошел в революцию в состоянии крайней растерянности, забыв о доброй доле своих высоких традиций, погрязшим в буржуазно-обывательской трясине. Революция разбила окружавшую его придворно-бюрократическую оболочку, она вызвала некоторый подъем его внутренних сил, выразившийся, как мы отмечали, в довольно явном процессе пережитой им общественно-политической трансформации. Идеологическая надорванность, художественная анемия—все это способствовало тому, что в конечном счете, несмотря на ряд бурных эпизодов, Александринский театр в целом не мог встать на путь полного и решительного неприятия советской действительности, на путь упорного и последовательного от нее отмежевывания. Этот путь был бы, конечно, гибельным для него, как для художественного и творческого коллектива. Если состояние внутренней эмиграции и характеризовало настроения известных элементов его трушы, и не только в течение первого революционного трехлетия, то это состояние все-таки не смогло увлечь за собой весь театр в его целом. Путаясь и си-



Василий Димитриевич
ЩЕГОЛЕВ
Заведывающий электро-осветительным цехом
Работает в театре с 1887 г.

ваясь на каждом шагу, зигзагообразно, в слепоте ряда предрассудков и иллюзий, Александринский театр все же, как и многие иные старые культурные учреждения дореволюционного прошлого, как и значительные кадры буржуазной интеллигенции входил в советское русло, входил быть может неохотно, с непониманием своих истинных интересов, с сохранением многих затаенных мыслей и чувств, но входил без приспособленческих и рваческих тенденций. Большому кораблю трудно делать крутые и неожиданные повороты. Для этого ему сплошь и рядом приходится давать задний ход и неуклюже топтаться на одном месте. Александринский театр, быть может, повинен в том, что он в первом периоде революции слишком часто давал этот задний ход, отдаляя тем самым себя от нужного ему берега, но этот задний ход был неизбежен для того большого поворота, который рано или поздно должен был совершиться, как в интересах самого театра, так и в интересах того массового зрителя, перед которым революция открыла доступ ко всем накопленным в прошлом культурным ценностям.

III

Довольно неожиданно канун восстановительного этапа революции ознаменовался, в жизни Александринского театра, возвращением на должность управляющего труппой, т. е. фактического руководителя деятельностью театра того лица, которое в первые месяцы Октябрьской революции было вместе с Батюшковым вдохновителем анти-

Народный артист В. Н. Давыдов
Из фильма „Урок мимики"
1920 г.

советских выступлений, реакционно настроенной части труппы. Е. П. Карпов вернулся теперь уже в Государственный Академический Драматический театр в качестве фигуры, которой было доверено управление художественной жизнью театра, переживавшего серьезный и довольно затяжной кризис.

Е. П. Карпов в прошлом был одним из представителей буржуазно-демократического народничества, что стоило ему в свое время довольно продолжительного тюремного заключения и ссылки в Восточную Сибирь. Впоследствии, начиная с 80-х годов прошлого века, он был режиссером „Невского общества народных развлечений", позднее режиссером Александринского и Суворинского театров. Он написал ряд, пользовавшихся значительной известностью, пьес из крестьянского и рабочего быта: „Рабочая слободка", „Мирская вдова", „Шахта Георгий", „Тяжкая доля" и т. д.

Народническая закваска, несмотря на все позднейшие наслоения суворинского толка, сохранилась в Е. П. Карпове довольно устойчиво, но эта закваска с течением времени весьма выдохлась, а главное потеряла свою первоначальную революционную сущность, химически переродившись в то буржуазно-филантропическое народолюбие, которое иногда само стирало границы между собою и оффициальной, казенной „народностью" помещичье-барских российских верхов.

Е. Карпов пользовался исключительным авторитетом в среде русского актерства. В нем было достаточно того консерватизма, который импонировал актерскому середняку. В то же время он умел мириться с избалованностью премьеров. Наличие авторитета, главным образом, видимо, и предопределило приглашение бывшего псевдо-революционного руководителя Александринской сцены на тот же самый пост, но в совершенно новых общественных условиях.

Революция переступала рубеж новой экономической политики. Открывался первый этап НЭПа и восстановительного периода, который был отмечен частичным тактическим отступлением перед экономической необходимостью — изжить ту нужду и ту разруху, в которую была ввергнута страна в связи с беспримерными историческими испытаниями эпохи гражданской войны. Если бы приглашение Карпова было осуществлено в этот момент, и если бы к этому моменту Государственный Академический Драматический театр имел в своем активе более значительные достижения, чем постановки „Над землей",

„Светлого бога“ и „Мужичка“, мы были бы вправе сказать о происшедшем крене вправо и о неудачном повороте театрального корабля. Однако, Е. Карпов вступил в театр вскоре после того, как был изжит период самоуправления и автономии. Его приглашение имело целью, главным образом, укрепить авторитет руководства, обеспечить работу театра известными художественно-дисциплинарными нормами и попытаться снова собрать на Академической сцене тот ансамбль, которым она всегда отличалась и всегда гордилась. Эти задачи Е. П. Карпов в известном смысле выполнил, но когда дело дошло до подлинного руководства художественной жизнью театра, то здесь он не смог подняться над, привычной для него, суворинской рутиной, сдобренной некоторой дозой весьма старомодного народничества. С этого момента деятельность Карпова приобретала уже резко отрицательный характер.

В меру своих сил Карпов пытался разрешить проблему „академизма“ Александринской сцены, но понимал он этот академизм чрезвычайно упрощенно и рутинно. В результате он, сделав весьма много для упорядочения художественной работы театра, придал ей значительно сниженный и качественно отсталый от уровня истинного академизма характер. В 1921 году уже нельзя было ставить на Академической сцене такие пьесы, как „Дети Ванюшина“ или „Красный цветок“, а Карпова тянуло именно к таким пьесам, которые заставляли актеров застывать на давно уже пройденном этапе развития театра и ничего, ровно ничего, не давали тому новому зрителю, который довольно крепко обосновался в зале бывшего Александринского театра.

Впрочем, на первом этапе НЭПа зрительный зал пережил некоторые изменения. В театр стала ходить опять та публика, которая была спугнута со своих насиженных мест эпохой военного коммунизма. Поскольку такая публика существовала еще в реальной жизни, она снова заходила в свою „Александринку“, где появилась андреевская „Екатерина Ивановна“, аверкиевская „Каширская старина“, потехинское „Выгодное предприятие“. Карпов руководил хорошо известным ему театром и хорошо известной ему труппой, не мудрствуя лукаво. Не мудрствуя лукаво он ухитрился отметить четвертую годовщину Октябрьской революции постановкой „Коварства и любви“, не мудрствуя лукаво он делал ставку на старый, доброкачественный драматургический материал и даже сумел поставить на Академической сцене совсем уже суворинскую „Мадам Сан-Жен“.

Даже с точки зрения чисто охранительных задач по отношению к Александринскому театру, деятельность Карпова совсем не соответствовала подлинным интересам театра. Карпов охранял то, что осуждалось и в значительной мере было осуждено уже довольно давно самой жизнью. Вернее даже, что он, как никто за всю пятнадцатилетнюю революционную историю Государственного театра Драмы, охранял его от жизни, остановившись на каких-то дальних ее рубежах, и воскрешая у рядовых работников театра атавистические инстинкты противоестественного консерватизма.

С другой стороны было бы довольно безрассудно полагать, что театр, только что начавший становиться на путь более или менее нормальной производственной работы, мог бы дать что либо большее, чем то, что он дал под карповской эгидой. Для самого театра этот период был периодом некоторого отступления и затишья после предшествовавшей эпохи бурного натиска. Карпов заботливо организовал это отступление и обеспечил его сочувствием и вниманием того зрителя, который и не требовал от Александринского театра каких-либо особенных сдвигов и переломов. Таким образом, движение Александринского театра вперед на этом этапе его развития совершалось спиною к тем историческим целям, которые перед ним выдвигались революционной действительностью. Это движение было противоречиво по своей сущности, но отличалось той особенностью, что его противоречия не вскрывались и не обнажались до тех пределов, за которыми следовало бы, естественно, их сплетение и ликвидация.

Что касается самого состава репертуара этой завершительной для нашего очерка эпохи, то здесь ставшая уже традиционной пестрота компенсировалась известной сниженностью и нивеллированностью тонов. Рядом с „Ревизором“ и „Царем Феодором“ ставились, как мы уже отметили, „Екатерина Ивановна“, „Профессор Сторицын“ и „Кукольный дом“, рядом с „Каширской стариной“ шла „Всех скорбящих“ Гейерманса.

Репетировали, но не осуществили постановкой за смертью Н. С. Васильевой „Обрыв“ по Гончарову, поставили „Идиота“ по Достоевскому, поставили „Гражданскую смерть“ Джакометти, сыграли „Трактирщицу“ Гольдони, мольеровский „Вынужденный брак“ („Хоть тресни, а женись“). И возобновили „Власть тьмы“ вместе с „Бедностью не порок“.

Конечно, на фоне целого ряда интересных и дискуссионных спектаклей московских театров, петроградская театральная жизнь 1921—1922 г.г. именно благодаря линии, взятой Александринским театром, носила чрезвычайно отсталый и рутинный характер. Центр внимания петроградского зрителя переносился на другие театры, быть может, и не обладавшие такими художественными рессурсами, как Академическая сцена, но зато

„Царь Феодор Иоаннович" А. К. Толстого
Декорация художника Стелецкого
1923 г.

пытавшиеся как-то интерпретировать современность. Александринский театр, как театр академический, долженствовавший создавать большое искусство своей эпохи, упрямо повторял зады и на довольно долгий срок застыл во вредной, прежде всего для него самого, неподвижности.

Оправдать это можно только лишь специфическими условиями первого этапа НЭПа, который на очень короткий срок знаменовал собою отступление перед подготовлявшимся планомерным поступательным походом на путях социалистического строительства. Таким же временным отступлением, в сущности говоря, сделался и „карповский" период в революционной

истории Александринского театра. Отступление это можно заметить, например, на факте отмирания буржуазно-либеральной линии в репертуаре, которая стала монополией Большого Драматического театра, а на Александринской сцене была представлена только одной постановкой „Монарха" Казимира Делавиня, отступление это можно заметить хотя бы по факту полного отсутствия интереса к пьесам современных авторов или даже к тем пьесам, которые не видали раньше света Александринской рампы. Карповские сезоны в этом отношении можно уподобить тому переписыванию неизменных и старых прописей, которые на уроках чистописания составляли когда-то муку гимназистов приготовительного класса.

Единственной постановкой, которая имела за этот период известное принципиальное значение, было осуществление на Александринской сцене, по настоянию в художественном совете Н. В. Петрова, драматической поэмы А. В. Луначарского „Фауст и город" (1920). Несмотря на свой схематизм и абстрактную революционность, эта постановка была весьма важным событием в жизни Александринского театра, как первый опыт контакта и сотрудничества с современным советским писателем. С этого момента, советский репертуар начинает понемногу проникать на Александринскую сцену для того, чтобы в итоге решительно и в серьез утвердиться на ней, как на своем естественном плацдарме.

Таковы те итоги, к каким пришел Александринский театр в результате пройденных им почти пяти лет своей революционной истории. Заключительные аккорды этого пятилетия не отличаются, правда, большими, а главное обнадеживающими результатами, но они ценны, главным образом, как свидетельство о том, что бывший императорский Александринский театр, как театр, творческие возможности которого никогда не недооценивались Советской Властью, был сохранен как известный целостный организм. В истории такого театра один, два, три и даже пять лет временной, и объясняемой глубокими социальными причинами депрессии, ни в какой мере, конечно, не могли явиться решающим и бесповоротным над ним приговором. Вживание в новые общественные условия и впитывание этих условий в себя, как одна из предпосылок к возможности активной, творческой в них работе не могли совершиться ни в короткий срок, ни прямолинейно. На этом пути нельзя было ожидать целеустремленного с самого начала движения. Быть может,

ни один из театров Советского Союза не вошел в революцию с таким тяжелым грузом, с каким вошел в нее бывший императорский Александринский театр. Этот накоплявшийся в течение столетия груз, конечно, деформировал и тело и сознание

Заслуженный артист Ю. М. Юрьев — Фердинанд „Коварство и любовь" — Шиллера

его носителя. Трудно было скинуть этот груз с плеч и трудно было найти новую осанку и новые мысли.

В своей столетней истории театр переступал через много рубежей, но можно с уверенностью сказать, что из всех их те рубежи, которыми отмечался его путь за истекающие пятнадцать революционных лет, были рубежами наиболее

ответственными и наиболее трудными. Особые и специфические трудности представляли, конечно, рубежи первых лет революции, главным образом потому, что то прошлое, которое они отсекали от будущего, еще не скрылось в далях истории, а наоборот ощущалось где-то сравнительно близко и в иных случаях очень властно. Вот почему разрыв с ним был так труден и далеко еще не осуществился в том периоде, который служил предметом этого очерка. В этом периоде рубежи революции отделили уже старое от нового, но люди, жившие в старом и этим старым, носили его еще в своем сознании, освобождались от него не всегда с желательной быстротой, а сплошь и рядом сознательно и бессознательно цеплялись за него. Перед этими людьми, как и перед всем театром стояла диллема: или застрять в безвыходном тупике, или пойти в ногу с великим движением революционных масс, в борьбе за построение социалистического общества. Как мы знаем, Государственный театр Драмы избрал второй путь...

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

ПЕРИОД ИСКАНИЙ И „КЛАССИКИ“ В ТЕАТРЕ

овая экономическая политика, расчитанная на борьбу социалистических элементов с капиталистическими и победу первых над последними, в результате перехода от отступления к социалистическому наступлению по всему фронту, вызвала обострение классовой борьбы в стране и в том числе на идеологическом фронте. На театральном участке идеологического фронта эта борьба в восстановительный период НЭПа нашла отражение в противопоставлении двух борющихся сил — защитников „чистого" искусства и сторонников революционного театра, частично опиравшихся на массовое движение самодеятельного театра.

В дальнейшие периоды НЭПа основным стержнем классовой борьбы на идеологическом фронте явилась борьба за советскую тематику, борьба за подчинение театра задачам социалистического строительства.

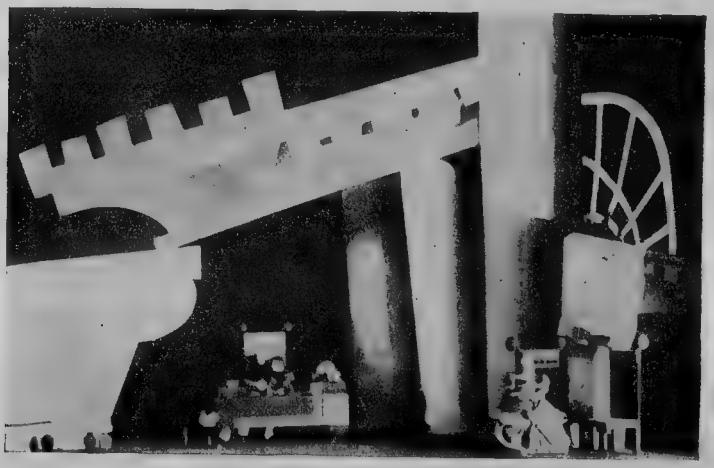
Новая экономическая политика внесла существенные изменения в организационную структуру петроградских театров. До этого времени художественно-административное управление и руководство распределялось между двумя организациями: управлением государственными театрами, ведавшим художественной жизнью трех бо́льших, бывших императорских, театров (Мариинского, Александринского и Михайловского), и Петроградским отделом театров и зрелищ, вызванным к деятельности Октя́брьской революцией и взявшим на себя руководство остальными театрами.

Сравнивая деятельность обо́их административно-театральных объединений, следует признать, что деятельность отдела театров и зрелищ была более интенсивной и творческой, чем деятельность управления государственными театрами, ограничивающаяся по существу „охранительными" тенденциями „чистого" искусства. В противовес управлению, отдел театров и зрелищ не только показал энергию и жизненность в деле сохранения доставшегося ему наследства в виде сети городских и частных театров, но и проявил бо́льшую инициативу в создании ряда новых театральных организмов, ставящих перед собою разрешение новых театральных задач. (Большой Драматический театр, Театр Комической Оперы, Вольная Комедия, Народная Комедия, Лиговский Драматический театр, и др.). Нет сомнения, что к началу 1921 года отдел театров и зрелищ, пополненный работниками из упраздненного Петроградского отделения театрального отдела Наркомпроса, объединял в себе наиболее передовые и творческие силы петроградских театральных работников.

Новая экономическая политика поставила перед театрами вообще и петроградскими в частности ряд жестких условий, из которых наиболее существенными были: самоокупаемость, ограничение дотаций и перевод значительной части петроградских театров на хозрасчет. К тому же скоро и сам отдел театров и зрелищ, утратив свою самостоятельность, перестал существовать, и его функции в сокращенном размере перешли к театральной секции художественного отдела Петрогубполитпросвета. Лишенные художественного руководства и материальной поддержки отдела, молодые театральные организмы закрываются: одни немного раньше (Народная Комедия), другие — немного позднее (Лиговский Драматический театр). Так прекратил свое существование Петербургский театральный „левый" фронт, не

успев осуществить своих художественных намерений, едва наметив, и то только в общих чертах, свои творческие пути. Из всей сети отдела театров и зрелищ сохранили свою самостоятельность всего лишь два театра: Большой Драматический— и Драматический театр Госнардома.

Между тем, экономический и культурный рост рабочего зрителя ставил вопрос об его обслуживании. Естественно, что данное положение вещей приводило к усилению роли и значения управления государственными театрами, как организации,



„Смерть Пазухина" — Салтыкова-Щедрина — II акт
Декорация художника Н. З. Левина

объединявшей руководство тремя старейшими и самыми мощными театрами Петрограда. Именно теперь, на эти три театра и возлагается ответственная задача обслуживания рабочего зрителя, — задача, требующая пересмотра самих методов художественной работы в этих театрах.

Под влиянием этих обстоятельств, среди руководителей управления государственными театрами возникает мысль о необходимости театральной реформы и об установлении новых организационных принципов в деле приближения театрального искусства к запросам выросшего культурно и количественно рабочего зрителя.

В начале НЭПа в противовес „театральному Октябрю“ Мейерхольда, преимущественно в Петрограде, среди руководящего состава театральных работников, начинает кристаллизироваться и впоследствии получает развитие мысль—о необходимости создания академического театрального искусства. „Идея“ академического театрального искусства, все та-же „идея“ охранительных тенденций, насчитывающая несколько вариантов и позднее принимающая форму „защиты классического наследства“.

Отголоски этих своеобразных настроений можно найти, правда хронологически, несколько позднее, в руководящих статьях Петроградских театральных журналов.

„Яд“ — А. В. Луначарского — VI картина
Декорация художника Н. З. Левина

„Задача Академической драмы—оглянуться назад, переоценить и отбросить то, что обветшало, что тормозило искусство, влить новые струи жизни в старое русло, осторожно взвесить то, что приемлемо из новых достижений, и что более гармонирует с современным строем понятий,—и это ввести в старый обиход Академической драмы“. („Еженедельник Гос. и Ак. театров, 1922 год № 1—2, стр. 7).

„В Академическом театре должно быть сохранено все подлинное, что осталось от предшествующих эпох“ (Театр, 1923 г. № 1, стр. 4).

„Академическое искусство существует для того, чтобы быть примером, образцом, указателем для нового искусства, в том

числе для нового театра. Это не означает, что нужно подражать старому, но это значит, что новое искусство, новый театр могут черпать отсюда все нужное им и чем дальше, тем более они будут черпать; для того они и сохраняются, эти резервуары" (Пути академического искусства", — „Жизнь Искусства", 1925 г., № 39, стр. 1).

Но реальное положение вещей в Александринском театре за первые годы Октябрьской революции никак не соответствовало идее Академического театра. Борьба отдельных группировок в театре, напоминающая собою борьбу Красной и Черной „эскадр" в театре „Французской Комедии" во времена Французской революции, бесконечные споры по вопросу об автономии театра, узкая цеховщина и семейственность, отсутствие репертуарной линии, постепенно все понижающееся качество новых постановок, — все это вынудило управление гостеатрами в связи с новыми задачами, встающими перед театром, скорее осуществить мысль о создании Академического театра Драмы и провести ряд мер практически-организационного характера, из которых наиболее значительной являлась смена художественного руководства в Александринском театре. 8-го мая 1922 года на должность председателя художественного совета и заведующего художественной частью Академического театра Драмы назначается Юрий Михайлович Юрьев.

„Яд" А. В. Луначарского
Л. С. Вивьен — Мельхиор Полуда

Имя Ю. М. Юрьева, питомца Московского Малого театра, ученика А. П. Ленского, связанного родством и узами дружбы

В. А. Гарлин — Ферапонт Кристофоров „Яд“ А. В. Луначарского

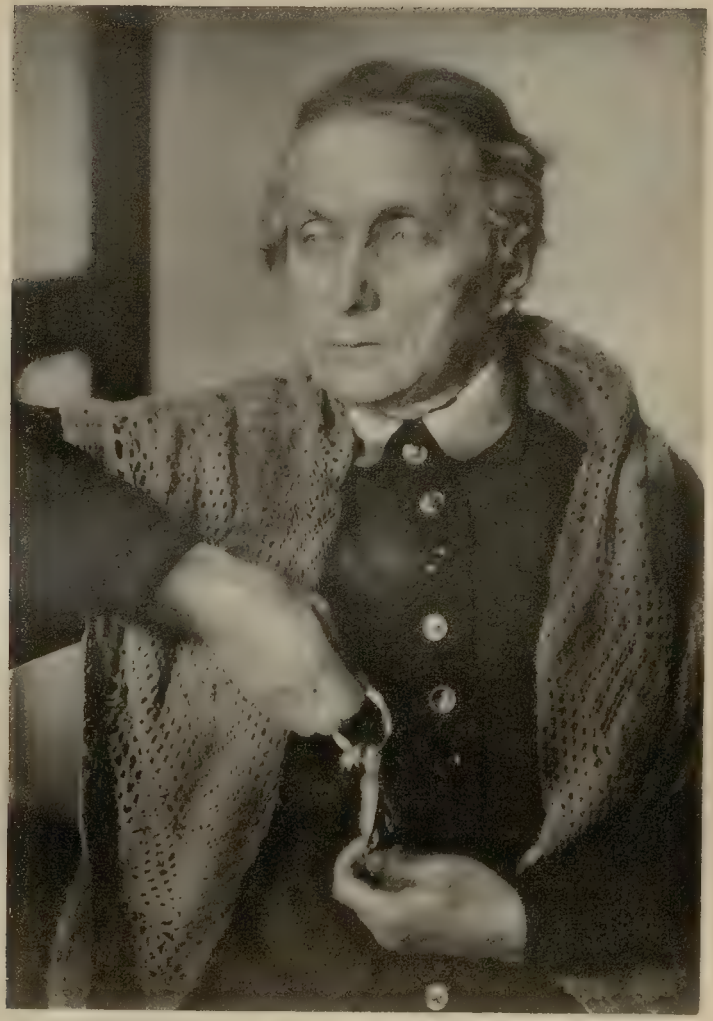
с С. А. Юрьевым и Н. И. Стороженко, организатора театра классической трагедии в Петрограде и одного из основателей Большого Драматического театра, уже предопределяло характер предстоящей реформы. Пожалуй, из всех петроградских работников театра Ю. М. Юрьев был наиболее преданным сторонником и верным защитником „академических“ тенденций в театральном искусстве. К тому же его склонность к „высоким жанрам“ сценического искусства и любовь к пьесам мирового репертуара находили подтверждение в его практической деятельности в театре, как актера.

Пребывание, Ю. М. Юрьева во главе Академического театра Драмы в качестве художественного руководителя в течение 6 лет (1922—1928) представляет особый период жизни этого театра, который может быть назван „академическим либерализмом“ со всеми последствиями, вытекающими из сущности этого термина.

Впервые может быть, в истории Александринского театра мы встречаемся с художественной программой, где ставится вопрос о традициях сценического искусства и дается практическая наметка предстоящей реформы Академического театра Драмы. В первом (двойном) номере Еженедельника Гос- и Актеатров за 1922 г. в руководящей статье перед сезоном помещена как бы декларация, определяющая пути нового художественного руководства театра.

„Театр Драмы открывается... при новых условиях, под новым руковод-

Заслуженный артист Ю. М. Юрьев Батов — „Яд“ А. В. Луначарского

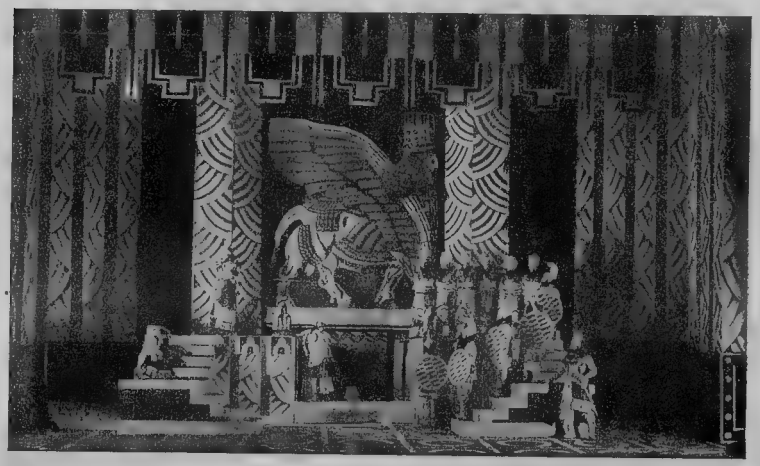


Анна Доминиковна
ХАРКЕВИЧ
Заведывающая женским гардеробом
Работает в театре с 1897 г.

ством, наметив себе новые пути. Деятельность Драмы разделяется на три театра, из которых каждый имеет обособленную физиономию. Александринский театр остается основным фундаментом — базисом, на котором покоятся все академические традиции минувшего.

Задача его — возможно художественнее соблюсти и проявить сокровища этого прошлого.

Михайловский театр, в котором драматические спектакли будут даваться дважды в неделю, является культом еще не-



„Сарданапал“ Байрона
Декорация художника В. А. Щуко
1924 г.

узаконенных академий, но уже привившихся к театру и давших свои плоды, имея за собою значительный цикл последователей.

И, наконец, третий отдел — Студия академических театров Это ряд лабораторных опытов и исканий. Все, что здесь дает свои положительные плоды, может быть культивировано в Михайловском театре. В Студии участвуют желающие артисты Академической Драмы, и те артисты других театров, которых увлечет этот путь исканий...

Первыми постановками нового управления будут: „Посадник“ гр. А. Толстого, „Антоний и Клеопатра“ Шекспира, далее намечены — „Мещанин во дворянстве“ Мольера, „Эгмонт“ Гете;

к постановкам этих пьес приглашены вновь художественные силы, еще прежде не фигурировавшие на сцене Александринского театра: Александр Бенуа, Кустодиев, Щуко, Раппопорт. „Эгмонт“ будет поставлен в декорациях Головина.

„Из прежнего репертуара перейдут заново монтированные пьесы:„ Смерть Тарелкина“ („Веселые расплюевские дни“ Сухово-Кобылина), „Царь Федор Иоаннович“ А. Толстого в декорациях Стеллецкого, и основные пьесы нашего Академического театра: „Ревизор“ Гоголя и „Горе от ума“ Грибоедова. Будут поставлены также две пьесы Островского. Постановка их будет

„Не было ни гроша, да вдруг алтын“ — А. Н. Островского
III акт
Декорация художника Б. М. Кустодиева

приурочена к 100-летию дня рождения автора, которое приходится в марте 1923 года“.

С течением времени, у нового художественного руководства театра еще более укрепляется мысль о возможном осуществлении новых путей Академического театра, и если первый, только что цитированный документ, можно рассматривать как „проект декларации“, где ряд практических мероприятий первенствует над теоретическими положениями, то через год, к открытию сезона 1923-24 года, появляется и сама „декларация“, напечатанная в № 1 журнала „Театр“. При этом изменяется характер и стиль самого документа. Повидимому, год практической работы в театре по проведению реформы сообщил

автору бо́льшую уверенность в осуществлении, поставленных перед театром, целей.

„Декларация“ начинается с утверждения, что задачей Академического театра является желание „быть лучшим театром современности“ и заканчивается не менее решительным суждением, что „Академический театр, ныне имеющий и материальные средства, может и должен быть — образцовым русским театром“. „Декларация“ намечает три возможных пути Академического театра:

Б. А. Горин-Горяйнов — Крутицкий „Не было ни гроша, да вдруг алтын“ А. Н. Островского

„Путь первый — возможно бережнее хранить наследие предыдущих веков, пытаясь через традиции передать новому поколению актеров былое мастерство. Это — путь театра — музея и традиций.

Путь второй — экспериментальный: поиски нового репертуара, новых театральных принципов и построения актерского мастерства на основе новой педагогической системы. Это — путь театра — Студии.

Путь третий — собирание и вовлечение в работу всего, что создано эпохой значительного, что является наиболее бесспорным, ценным и завершенным в своем мастерстве. Это путь — театра — Академии“.

В этой „декларации“ имеются еще два достойных внимания момента: 1) выяснение условий и результатов театрально-экспериментальной работы:

„Чем смелее производятся опыты, тем значительнее могут быть достижения и выводы; но они могут быть и совершенно безрезультатны или ничтожны... Случайно актеры, режиссеры

„Иван Каляев“ — драма И. Калугина и В. Беренштама
Сцена в тюрьме

и художники театра окажутся лучшими — и тогда опыт может быть успешным; в процессе работы могут оказаться подлинные достижения. Но такая же доля вероятности и в том, что опыт не удастся, и тогда достижений нет и быть не может“.

и 2) определение взаимотношений между старым и новым в процессе строения и развития театра.

„Таким образом, путь Академического театра — не в синтезе старого и нового (музея и эксперимента), что

Заслуженный артист
Ю. М. Юрьев
Сергей Александрович
„Иван Каляев“

является утопией, а в постоянном росте и органическом обновлении театра“.

„Проект“ декларации и сама „декларация“ представляли собой в достаточной мере широкую программу предстоящей деятельности Академического театра Драмы, возглавляемого Ю. М. Юрьевым. В основе этой программы лежит тенден-

ция „ретроспективной мечтательности“ столь характерная для деятельности некоторых театральных („Старинный театр“), и художественных („Мир искусства“) группировок и течений, имевших место за последние несколько лет до империалистической войны. Ставящийся несколько раз в программе вопрос о театральных традициях является не отголоском горячих споров, бывших в Александринском театре во время обсуждения автономии, а скорее результатом косвенного влияния теоретических предпосылок буржуазной интеллигенции от революции к мистической реакции“.

Заслуженная артистка В. А. Мичурина Елизавета Федоровна „Иван Каляев“

Как следствие отсюда, у представителей и сторонников театрального традиционализма вытекал разрыв с действительностью, отказ от разрешения на сцене проблем, выдвигаемых современностью, и повышенный интерес и любовь к театральному эксперименту, только ради самого эксперимента. Отзвуки этих настроений, без труда, можно найти в двух програмных статьях, определяющих новые пути художественного руководства Академического театра Драмы.

Едва ли не самым характерным в этих руководящих статьях является недостаточное внимание, уделяемое современному драматургу. Из поля зрения авторов статей как бы выпадает роль драматурга в современном театре.

В. Р. Стрешнева — Лариса „Не было ни гроша, да вдруг алтын“ А. Н. Островского

Всего лишь перечислением ряда пьес классического репертуара, предполагаемых к осуществлению в ближайшее время, и неясным указанием на поиски нового репертуара ограничиваются все высказывания авторов по столь важному вопросу, как драматургия.

Очень часто театральные декларации имеют мало общего с практической деятельностью театра, возникающей на основе этих деклараций. Следует признать, что новое художественное руководство Академического театра Драмы, в особенности в первые сезоны, последовательно проводило в жизнь основные положения, намеченные в программе. Большинство пьес, намеченных к осуществлению было поставлено; театром осуществлен был ряд постановок, из которых некоторые по справедливости могут рассматриваться, как удачный театральный эксперимент, к работе в театре были привлечены новые силы (актеры, режиссеры, художники), наконец—была организована театр-Студия. Но в результате всего этого—ожидаемого „постоянного роста“ и „органического обновления театра“ не последовало.

В недооценке значения и в нежелании понять роль советского драматурга для современного театра, своими произведениями организующего зрителя, была заложена основная ошибка нового художественного руководства, сводившая почти на нет всю сущность предполагаемой реформы.

Репертуарная политика нового художественного руководства Академического театра Драмы за все шесть лет претерпела мало изменений. Основное устремление театра было направлено в сторону показа зрителю возможно большего количества пьес классического репертуара, превращая театр как бы в наглядное и школьное пособие по изучению русской и иностранной

драматической литературы. Репертуарная политика театра как бы повторяла политику репертуарной секции театрального отдела Наркомпроса, носившую историко-литературный характер, где очень часто, единственным критерием включения пьесы в список рекомендуемых—были ее литературные достоинства, независимо от самого содержания.

Академический театр Драмы из года в год увеличивал свое „классическое" наследие.

В сезон 1922 — 23 года были поставлены: „Посадник" А. Толстого (режиссер Н. В. Смолич, художник Б. М. Кустодиев), „Антоний и Клеопатра" Шекспира (реж. В. Р. Раппопорт, худ. В. А. Щуко), „Мещанин во дворянстве" Мольера (режиссер и художник А. Н. Бенуа) и инсценировка повести Достоевского „Дядюшкин сон" (реж. П. И. Лешков худ. Б. А. Альмендинген).

В сезоне 1923 — 24 года: „Царь Феодор Иоаннович" А. К. Толстого (реж. Н. В. Смолич, декорация Стеллецкого), „Свои люди — сочтемся" (реж. Е. П. Карпов, худ. С. Н. Воробьев), „Сарданапал" Байрона (реж. Н. В. Петров, худ. В. А. Щуко).

В сезон 1924 — 25 года: „Смерть Пазухина" Салтыкова-Щедрина (реж. Л. С. Вивьен, худ. Н. З. Левин), „Лизистрата" Аристофана (реж. С. Э. Радлов, худ. Е. Б. Словцова), „Эдип — Царь" Софокла (реж. К. П. Хохлов, худ. А. Я. Головин).

В сезон 1925 — 26 года: „Не было ни гроша" Островского (реж. Е. П. Карпов, худ. Кустодиев).

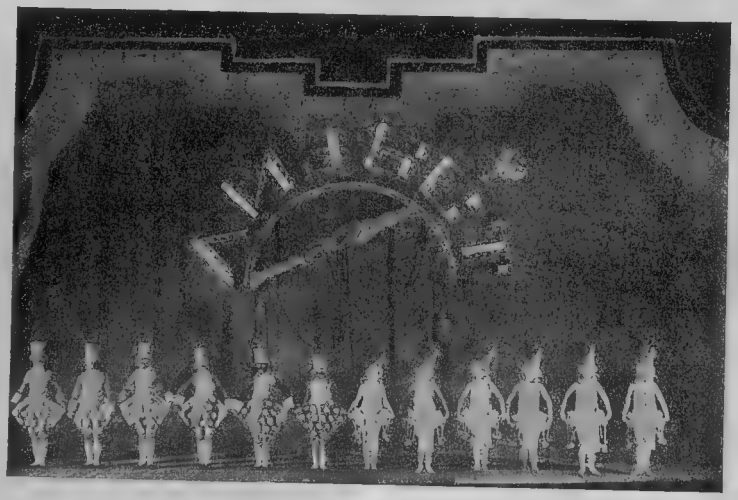
В сезон 1926 — 27 года: „Волки и овцы" Островского, (реж. Л. С. Вивьен, худ. Б. М. Кустодиев), „Отелло" Шекспира (реж. С. Э. Радлов, худ. В. М. Ходасевич), „Ода Набунаго" японская трагедия Окамото Кида (реж. С. Э. Радлов, худ. А. В. Рыков), „Ревизор" Гоголя (реж. Н. В. Петров,

В. А. Бороздин — Городничий „Ревизор" Н. В. Гоголя

худ. А. В. Рыков). Последние два спектакля были осуществлены силами театра — Студии.

В сезон 1927—28 года: „Доходное место“ Островского (реж. К. П. Хохлов, худ. В. А. Щуко) и „Горе от ума“ (реж. К. П. Хохлов, худ. И. М. Рабинович).

Если к числу новых постановок классических пьес присоединить классические пьесы возобновляемые и уже имевшиеся в основном репертуаре театра („Маскарад“ Лермонтова, „Дон Жуан“ Мольера, „Коварство и любовь“ Шиллера, „Безумный день или Женитьба Фигаро“ Бомарше, „Плоды просвеще-



„Скипетр“ Абель Эрмана
Декорация художника В. М. Ходасевич

ния“ и „Живой труп“ Л. Толстого, „Свадьба Кречинского“ и „Смерть Тарелкина“ Сухово-Кобылина, „Бедность не порок“, „Грех да беда“, „Гроза“ Островского, „Смерть Иоанна Грозного“ А. Толстого, „Идиот“ инсценировка романа Достоевского и др.), то количественный перевес классических пьес в репертуарном плане Академического театра не вызывает сомнений.

Резко выраженная в вопросах репертуарной политики тенденция постановки классических пьес в практической деятельности определяла линию поведения театра. Классические пьесы рассматривались не только как совершенные образцы драма-

тургической литературы, по сравнению с которыми оценивалась любая из пьес современной драматургии, поставленная на рассмотрение художественного совета, но и как материал, могущий перевоспитать актера и видоизменить основные принципы его мастерства и сценической техники. Классический репертуар, по мнению художественного руководства театра, должен был развивать, углублять и расширять сценические возможности актеров. При этом руководителями театра забывалось, что классический репертуар не однообразен по своей идеологической целеустремленности и своему материалу, и что предъявлять к актеру требование „уметь не только играть современные и бытовые пьесы, но и трагедии" — может привести к поверхностному сценическому разнобою.

Положение осложнялось еще одним обстоятельством. Актерские сценические навыки Александринского театра менее всего соответствовали традициям, создавшимся на сценическом истолковании образцов мирового репертуара. Они были преимущественно приемами актерской игры, салонной комедии и бытовой драмы, унаследованными от прежнего репертуара Александринского театра (В. Крылов, Потехин, Потапенко, Рышков, Леонид Андреев). Реальные возможности труппы Александринского театра к началу реформы находились в противоречии с большинством заданий, возлагаемых на ее плечи художественным руководством. Это несоответствие в практической деятельности театра при постановке классических пьес сообщало спектаклям характер своеобразной академической вялости, где подлинный трагический пафос нередко заменялся мелодраматическими приемами.

Художник Валентина Михайловна Ходасевич

К началу реформы нового художественного руководства, Академический театр драмы даже утратил сценическую технику исполнения пьес Остров-

ского. За четыре дня до празднования в театре 100-летия со дня рождения Островского, 13-го апреля 1923 года, была поставлена в юбилей артистки Чижевской драма „Грех да беда на кого не живет“, вызвавшая исполненный негодованием и злой иронией отзыв покойного Кугеля (журнал „Жизнь Искусства“, 1923 г. № 15 стр. 2—3), ревностного почитателя Островского и одного из лучших знатоков его сценических традиций. Не соглашаясь с выбором пьес „Бедность не порок“

„Виринея“ пьеса Сейфуллиной — III акт
Декорация художника Б. М. Кустодиева

и „Грех да беда“ для двух юбилеев, — Чижевской и Островского, — считая их не типичными для характеристики творчества Островского, Кугель переходит к оценке игры актеров:

„Ну, а актеры? А актеры — что же об них говорить? Например, Студенцов... я видел, что ему несколько раз мучительно хотелось зевнуть, но шэтет к „великому драматургу“ его удерживал, и он продолжал говорить, ходить, улыбаться, хотя мысли его и чувства были далеко-далеко. Ну как не оценить подобную жертву? Вообще, стараний было много, и кто во что

горазд, наперерыв выкладывал все свое лучшее. Чета Курицыных — Ростова и Бороздин — даже не сошлись характерами из-за „юбилея" великого драматурга; она все повышала тон, он — все понижал... Темп был сугубо ускученный, разбавленный не столько паузами настроения, сколько паузами несыгранности и несрепетованности".

Затем критик с горьким упреком обращается к художественному руководству театра:

„Нет, вы не любите Островского, вы не чувствуете его, вы глубоко равнодушны, вы снисходите к нему с миной высокомерного презрения, как Студенцов. На афише-то вы написали „великого драматурга" — а положа руку на сердце, вы фальшивориторического „Тота" Леонида Андреева предпочитаете Островскому. Даже новую пьесу Смолича — да что хотите. На это у вас найдутся и холст, и краски, и внимание, и тщательность, и достаточное количество репетиций. Но Островский — фи!, он ведь „провонял полушубками сцену", как, если не ошибаюсь, сказал директор императорских театров Всеволожский".

Упрек Кугеля по существу был справедлив, и дело было не в организационных неполадках, а в некоторых особенностях принципиальной установки художественного руководства театра, у которого была своеобразная тенденция — термин „классическая пьеса" и „классический спектакль" ограничивать пьесами античного и западноевропейского, преимущественно, „романтического" театра.

Художник В. А. Щуко

В практике театра существовало как бы противопоставление между русским и иностранным подотделом мирового репертуара, противопоставление, влиявшее на распределение личного состава труппы, на количество времени и средства отпускаемые на постановку.

Островский выпадал из поля зрения основной тенденции художественного руководства, и только работа над одной его пьесой „Доходное место" (1927 год) протекала в условиях нормальной постановоч-

Художник
Н. П. Акимов

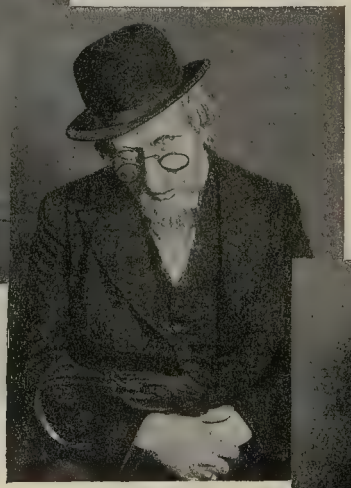
ной работы большого театра.

Постановки русского подотдела мирового репертуара являлись для художественного руководства театра, как бы переходным и подготовительным этапом к осуществлению спектаклей „высокого классического стиля“, на которые возлагалась надежда по обновлению театра и изменению его сущности. В подходе к ним художественное руководство театра, учитывая уже осознанное им несоответствие между актерским материалом и вновь поставленными перед театром задачами, выдвигает на первый план руководящую роль режиссера и художника, подчиняя их воле актерский коллектив. К осуществлению постановочных планов спектаклей большого театрального масштаба привлекаются режиссеры В. Р. Раппопорт, А. Н. Бенуа, Н. В. Петров, К. П. Хохлов, С. Э. Радлов и художники В. А. Щуко, А. Н. Бенуа, Е. Б. Словцова, А. Я. Головин и В. М. Ходасевич. Живописные декоративные традиции „Мира Искусства“ заполняют сцену Академического театра Драмы, между тем, как в Москве начинает развертывать свою театральную деятельность конструктивизм.

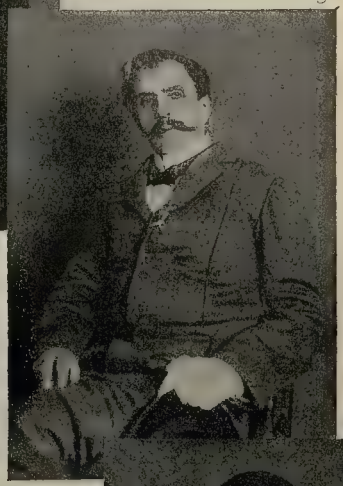
Эти спектакли — преимущественно „режиссерские“. Определение идеи спектакля, вскрытие сущности замысла драматического произведения мало волновали и трогали сердца „авторов спектакля“. Режиссерский подход, постановочный план, формальное разрешение сценической площадки, — вот, что определяет качественную сторону этих спектаклей. С точки зрения местной истории Александринского театра, эти спектакли как бы продолжают линию мейерхольдовских постановок („Дон Жуан“, „Стойкий Принц“, „Маскарад“), с той лишь разницей,

„Конец Криворыльска“
Сатирическая мелодрама Б. Ромашева
Постановка Н. В. Петрова
Художник Н. П. Акимов

Заслуженный артист К. Н. Яковлев Рубашкин



Заслуженный артист Р. Б. Апполонский Маркус



Я. О. Малютин Бергман

14 картина

Заслуженная артистка Е. И. Тиме — Мугланова

что постановки Мейерхольда, были отмечены большой действенной силой, блестящим режиссерским мастерством, разрывом с традицией, новизной приемов и художественным бунтарством. Между тем, как эти постановки в большинстве случаев являлись запоздалым отголоском тех путей, по которым шел русский театр, начиная с 1910 года. К тому же эти спектакли являлись отражением своеобразной политики художественного руководства театра, опиравшейся на принцип „свободного развития, своего рода, творческой конкуренции" отдельных артистических и режиссерских индивидуальностей, не спаянных между собою ни единым художественным мировоззрением, ни единством своих художественно-методических предпосылок. Идеологический разнобой и художественная разноголосица в режиссерских планах достигла таких размеров, что к лету 1925 г. Дирекция Академических театров была вынуждена в целях возможного выпрямления художественной линии театра учредить должность главного режиссера Академического театра Драмы. Очень часто в одном и том же спектакле можно было встретить применение режиссерских приемов, логически не связанных между собою и взаимно исключающих друг друга.

Н. С. Рашевская
Роза Бергман
„Конец Криворыльска"
Б. Ромашова

В первом спектакле этого цикла „в „долгожданной", по замечанию критика Н. Розенталя, постановке „Антоний и Клеопатра", интерес к которой „усугублялся интересом к ее никогда не виданному большинством сценическому воплощению", режиссером спектакля В. Р. Раппопортом был применен принцип барельефного построения мизансцен, обычный прием стилиза-

„Конец Криворыльска“
Сатирическая мелодрама Б. Ромашова
Постановка Николая Петрова
Художник Н. П. Акимов

Е. П. Карякина
Надежда Степановна

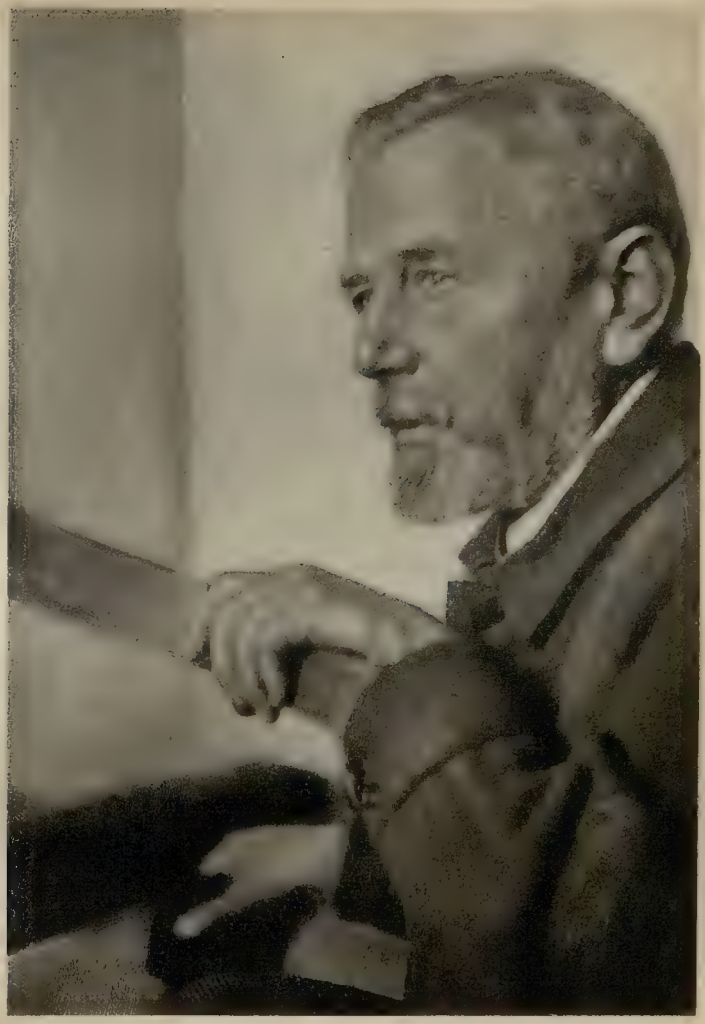
А. А. Усачев
Фельдман

II картина

И. В. Лерский — Отченаш

ционного театра, давно уже осужденный практикой театра. Этот режиссерский прием, сознательно расчитанный на статическое развертывание массовых сцен, находился в полном противоречии с оформлением В. А. Щуко, где основа общедекоративного убранства была подчинена первичным элементам (ступеньки лестниц) театрального конструктивизма, который, как известно, обязывает к сценической динамике. Это несоответствие было замечено театральным критиком, Кугелем, который по поводу этого спектакля писал: „Ну как может кипеть здесь движение, когда одних переходов со ступеньки на ступеньку приходится делать верст эдак на пять, маршировать да маршировать? В это время — то есть пока длятся церемониальные марши — движение страстей и чувств надо придерживать перстом, как горлышко откупоренной бутылки квасу". („Жизнь Искусства", 1923 г., № 14 стр. 4).

Особого внимания в этом цикле спектаклей заслуживает постановка А. Н. Бенуа комедии-балета Мольера „Мещанин во дворянстве" (1923 год). В свое время, в ноябре 1910 года, Бенуа в газете „Речь" поместил фельетон под ироническим названием „Балет в Александринке", где жестоко осмеивал Мейерхольда и Головина за их работу по постановке мольеровского „Дон Жуана". Через тринадцать лет, на этой же сцене Александринского театра, Бенуа повторил многое, найденное Мейерхольдом и Головиным, и показал свой „балет", по качеству значительно уступающий первому. Большинство критиков в своем отзыве о спектакле, как общее место, отмечали большой художественный вкус постановщика и верность стиля. Театральный хитрец Кугель, упрекнуть которого в чрезмерных симпатиях к Мейерхольду трудно, признавая спектакль скучным и сравнивая его с Мейерхольдовским спектаклем, дипломатично писал: „Ну вот, например, того-же Мольера „Дон-Жуан" в постановке Мейерхольда: ведь это же была форменная отсебятина. Дело не в подробностях, не в ширмах, арапчатах, просцениумах и т. п., а в самом стиле рококо, густом, жирном, сусально-золотом с позументом. Но публике — и даже эстетически развитой — казалось, что вот эта блестящая фольга и есть Мольер, что-то напоминающее собою сказочный век Людовика и регентства. Прошлое рисуется гораздо красочнее ярче и заманчивее, чем оно было". Ошибка Бенуа заключалась не в том, в чем его упрекал Кугель, а пожалуй, как раз в обратном: не в великом знании Мольера, а скорее в недоста-



Василий Алексеевич
МИРОНОВ
Пом. зав. машинно-декоративным цехом
Работает в театре с 1897 г.

точном. Бенуа, „острое жало“ мольеровской сатиры заменил любовным рассматриванием на сценической площадке оживленных французских гравюр XVII века. Отсюда — все качества: — и самый характер декоративного оформления, тяготеющий к живописной манере, и стиль актерского исполнения, лежащий вне художественной направленности Мольеровского театра.

В ряде постановок классических пьес большого масштаба, своими методологическими предпосылками в вопросе построения спектакля выделяется „Лизистрата“ Аристофана (1924 г.) в сце-

„Плоды просвещения“ Л. Толстого — III акт
Декорация художника М. П. Зандина
1928 г.

нической интерпретации С. Э. Радлова. Поставленная на сцене Михайловского театра, „Лизистрата“ может быть зачислена в число достойных внимания театральных экспериментов. С. Э. Радлов поставил себе целью показать современному зрителю подлинный сценический смысл старо-аттической комедии, вышедшей из хоровой традиции афинского театра. Центр тяжести в постановке режиссером был перенесен на передачу ритмов, движения хора. Танцы хора, сопровождаемые песнью, вскрыли ряд новых сценических возможностей, лежащих перед театром. Чередование сцен, наполненных гиперболической фантастикой, со сценами, насыщенными подлинным и сильным лиризмом, моментами увлекали зал, но при всем этом,

Елена Петровна Карякина

постановка „Лизистраты“ оказалась только экспериментом, очень ценным для режиссеров и театроведов, могущих на опыте спектакля проверить свои театральные суждения. Рядовой зритель не воспринимал смысла спектакля. Причин для этого было несколько; из них главная — „Лизистрата“, как и любая из аристофановских комедий, построена не на последовательном развитии сюжета, а на сложном конструктивном единстве самой драматургической композиции, что для обычного зрителя до чрезвычайности затрудняет восприятие спектакля.

В отличие от „Лизистраты“, постановка „Эдипа-Царя“ носила совсем иной характер воскрешения на сцене современного театра проблемы античной трагедии. В основу постановки было положено желание режиссера довести до зрителя историю печальной судьбы фиванского царя Эдипа, и показать „общечеловеческое значение“ его внутренней драмы. Расчет театра оказался ошибочным. Спектакль не оправдал возложенных на него надежд, и четвертое представление „Эдипа“ было и последним.

Следует ли подробно останавливаться на дальнейших постановках классического цикла? Судьба их была почти тождественна: оторванные от действительности, с содержанием мало волнующим зрителей, с малой творческой целеустремленностью, со средним качеством артистического исполнения, — эти спектакли, несмотря на затрачиваемые на них — большое количество репетиций и щедрые ассигнования на постановку, быстро сходили со сцены Академического театра, вызывая к себе резко отрицательное отношение прессы и театральной общественности. Каждая постановка все более и более

„Ревизор" — Н. В. Гоголя
Постановка Н. В. Петрова

Хлестаков
Г. Соловьев

Анна Андреевна
О. Мухина

Мария Антоновна
Т. Сукова

II акт — первый вариант

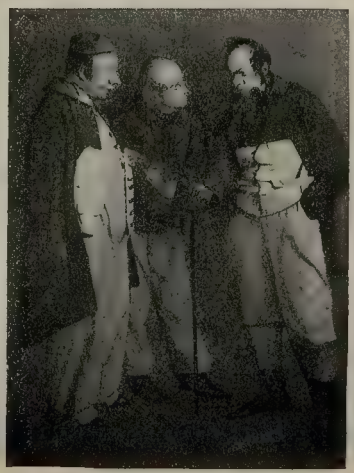
усугубляла разрыв между устремлением художественного руководства и требованиями, предъявляемыми театру современностью. Последняя постановка декларационного цикла — „Горе от ума“ (1928 г.) — была логическим завершением этого ложного пути, который грозил привести театр к катастрофе.

Сценическим истолкованием пьес классического репертуара театр не мог ограничиться, не превращаясь в особо замкнутую театральную организацию, по своему характеру напоминающую деятельность уже давно переставшего существовать „Старинного театра“. Наименование „Академический театр Драмы“ и „декларация“ нового художественного руководства возлагали на Александринский театр постановку пьес современного репертуара. Критерием включения пьесы в производственно-репертуарный план театра был по-прежнему все тот же формально-эстетический критерий — наличие литературных достоинств пьесы вне зависимости от ее содержания. Речь одного из членов художественного совета, представителя труппы театра сказавшего, что „в современном репертуаре надо вылавливать только то, что обещает занять место в историческом процессе развития русской драмы“—само по себе показательно и достаточно четко характеризует линию поведения театра. Современность же со всеми ее сторонами, положительными и отрицательными, устрашала художественное руководство, вынуждая его воздерживаться от ненужного „демонстрирования больных мест нашей действительности“. Все это лишало театр широкой инициативы в выработке репертуарных планов и приводило к своеобразной выжидательной тактике, к ожиданию, что где-то найдется автор, написавший пьесу, удовлетворяющую всем литературным достоинствам, и что где-то и кто-то скажет, какую пьесу надо поставить. Очень остроумно и зло высмеивает выжидательное положение театра А. Кугель в своих „Театральных заметках“ („Жизнь Искусства“, 1923 г. № 14 стр. 12):

„Не театру принадлежит инициатива действия, а тем, которые стоят вне театра. Театр по отношению к художественной и идеологической жизни, средоточием которой он яко-бы является, находится — выражаясь модным нынче термином — в положении хозяйственника: дескать, кто-то там творит, производит, изобретает, выдумывает, агитирует, проповедует социализм и борется с контр-революцией, сочиняет формы, перемеривает пространство и перекрашивает цвета, вникает в смысл событий и доискивается основных целей бытия — а театр—при-

„Ревизор“
Н. В. Гоголя
Постановка
Н. В. Петрова

III акт



Земляника
И. Зонне,
Ляпкин-Тяпкин
К. Адашевский

Городничий—В. Николаев,
Шпекин—В. Честноков

I акт

казчик от ПЕПО, в чистеньком фартуке, принимающий на склад привозимые товары, раскладывающий их по прилавкам—кто-то пришлет и в каком виде пришлет—и продающий все это почтеннейшему зрителю. Театр всегда должен ждать от себя. Если у него нет репертуара, нет авторов, то это потому, что у него нет ни идей, ни художественных форм, ни темперамента, способных заразить сочинителей и поэтов... Я не принадлежу к числу особенных поклонников Московского Художественного театра, но ведь нельзя же отрицать, что он породил целую

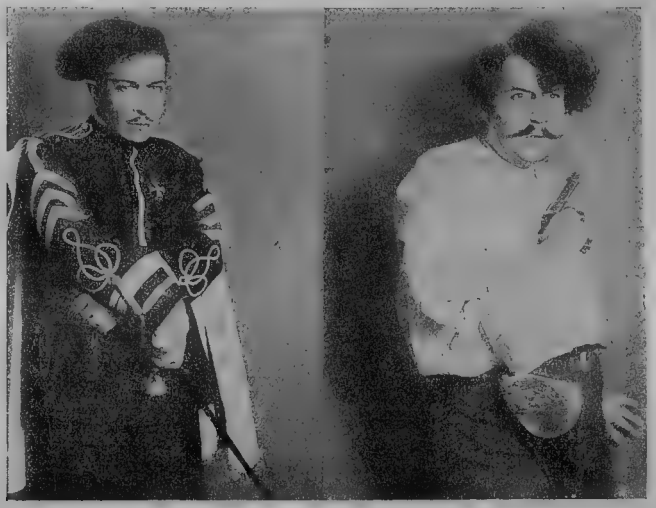
„Бронепоезд" В. С. Иванова — III акт
Декорация художника Н. П. Акимова

театральную литературу... Сам театр задавал тон, не ждал, как нищий у паперти, чтобы проходящий драматург, а то и просто похожий на драматурга человек, подал ему копеечку".

Выжидательная тактика художественного руководства приводила театр к многим репертуарным случайностям. Очень часто из-за отсутствия пьес, первая имеющаяся у художественного руководства пьеса без достаточной критической оценки, включалась в репертуар Академического театра Драмы. Едва ли не подобной случайностью можно объяснить наличие в репертуаре первого сезона нового художественного руководства

таких пьес, как драма Н. В. Смолича „Торжество в Венеции“ и инсценировка артистом Г. Г. Ге произведения Леонида Андреева „Дневник сатаны“.

При составлении репертуарных планов, боязненное отношение к советской тематике вынуждало художественное руководство театра оказывать особое внимание пьесам иностранной драматургии. В 1922—23 году ставится „Эльга“ Гауптмана (реж. Н. В. Петров, худ. В. А. Щуко), „Ночь“ Мартинэ (реж. Н. В. Петров, худ. В. А. Щуко), „Ткачи“ Гауптмана



Засл. арт. Певцов **П. И. Лешков**
Капитан Незеласов **Прапорщик Обаб**
„Бронепоезд“ В. С. Иванова

реж. Е. П. Карпов, худ. С. Н. Воробьев), „Идеальный муж“ Уайльда (реж. Н. В. Петров, худ. Г. А. Косяков). В 1923—1924 году: „В царстве скуки“ Пальерона (реж. Б. А. Горин-Горяйнов, худ. Н. А. Бенуа), „Скандалисты“ Б. Шоу (реж. Л. С. Вивьен, худ. А. А. Оль). В 1924—25 г.: „Волчьи души“ Джека Лондона, „Святая Иоанна“ („Дева Орлеанская“) Б. Шоу (реж. В. Р. Раппопорт, худ. В. А. Щуко), „Герой“ Синга (реж. Н. Я. Береснев). В 1925—26 году — „Скипетр“ пьеса-роман А. Эрмана (реж. Н. В. Петров, худ. В. М. Ходасевич), „Ливень“

Заслуженная артистка А. Ф. Грибунина Мурзавецкая „Волки и овцы“ А. Н. Островского

(„Сэди Томсон“) Соммерсет-Могэма (реж. В. Р. Раппопорт, худ. В. М. Ходасевич). В сезоне 1926—27 г.: „Бархат и лохмотья“ Э. Штукена, пер. А. В. Луначарского (реж. К. П. Хохлов, худ. М. З. Левин).

Репертуарная политика театра в выборе пьес западно-европейской драматургии носила характер известной приспособляемости, направленной по линии наименьшего сопротивления.

Мотивы включения той или иной пьесы в репертуар театра были различны: иногда выбираемая пьеса в какой-то мере удовлетворяла современной тематике („Ночь“ Мартинэ), иногда вполне отвечала условиям формально-эстетического критерия („Идеальный муж“ Уайльда, „Эльга“ Гауптмана, „Святая Иоанна“ Бернарда Шоу). К числу мотивов этого порядка следует присоединить и третий мотив, резко отличающийся по своей сущности от первых двух: наличие в пьесе легкого содержания и ее развлекательный характер. Включение в репертуарные планы пьес этого рода, казалось, сводило на нет все декларативные заявления художественного руководства о творческих путях Академического театра. Действительно, при всем желании, никакими историко-литературными ссылками и толкованиями, нельзя оправдать появление на сцене Александринского театра пальероновской комедии „В царстве скуки“, воскрешавшей у актеров воспоминания о приемах игры салонной комедии времен Виктора Крылова. Но художественное руководство театра вынуждено было сдать свои академические позиции из-за полного отсутствия сборов на спектаклях классического цикла. Насколько была остра необходимость у театра в развлекательных пьесах, можно судить по следующему факту: зимой 1924 года Дирекцией Академических театров было созвано особое совещание, имеющее целью воспрепятствовать

постановке „Ливня“ на сцене Ленинградского театра „Комедия“. На заседаниях же художественного совета театра, неоднократно высказывалось желание „видеть в Александринском театре бо́льшее количество комедийных пьес“.

„Развлекательная“ репертуарная тенденция, частично отразившаяся на Александринском театре, нашла себе бо́льшее практическое применение в постановках Михайловского театра. Веселый характер репертуара этих спектаклей поддерживался новыми постановками переводных комедий различного качества и различных литературных достоинств. („Как важно бы́ть серьезным“ Уайльда, „Король комических поэтов“ Феррари, „Авантюрист“ Соммерсет-Могэма, „Лэди Фредерик“ Соммерсет Могэма, „Фавн“ Э. Кноблаука, и „Цезарь и Клеопатра“ Бернарда Шоу). Литературному стилистическому разнобою этих спектаклей вполне соответствовал разнобой в режиссерском подходе, трактовке и постановочных приемах. Иногда режиссер, работая над спектаклем („Цезарь и Клеопатра“) вводил в режиссерскую партитуру спектакля все средства сценической выразительности современного театра, иногда же, что было чаще, — роль режиссера ограничивалась скромной ролью человека, разводящего актеров и подбирающего необходимые по ходу действия пьесы декорации и необходимый ассортимент театральных аксессуаров, к тому же повидимому весьма ограниченный в этом театре.

Заслуженный артист В. А. Бороздин

„Что такое в сущности настольная лампа с розовым абажуром?—так себе, пустяк, а вот подите же, Михайловский театр никак не

может без нее обойтись. — Что ни спектакль, что ни премьера, то лампа с розовым абажуром и — все одна и та же, все одна и та же. Возобновляется „Вертер“ — лампа, премьера „Лэди Фредерик“ — лампа, „Жаворонок“ — лампа, и, наконец, премьера „Фавн“ — та же лампа. В уровень с этой розовой лампой „выдержана“ и вся постановка. Вся она какая-то розовато-аба-

„Доходное место“ А. Н. Островского — I акт
Декорация художника В. А. Щуко

журно-будуардная. Красивенькая, пестренькая, аккуратненькая до умиления, до тошноты. Декоративные краски аляповаты, расплывчаты, неорганизованы. Ни стиля, ни остроумия, ни оригинальности никакой. Богато и дешево“. (Театр, 1923 г., № 8, стр. 13).

Число театрально-экспериментальных спектаклей Академического театра следует увеличить двумя постановками театра Студии: „Ода Набунаго“ (реж. С. Э. Радлов, худ. А. В. Рыков), „Ревизор“ (реж. Н. В. Петров, худ. А. В. Рыков), представлявшими собою наиболее творческое и ценное в педагогической деятельности этого молодежного театра. Эти постановки явились результатом почти двухлетней педагогической работы, которую вели с молодыми артистами режиссеры спектаклей, устанавливая для каждой из постановок свой метод работы

над спектаклем, подготовляя к нему исполнительский состав рядом теоретических собеседований, педагогических занятий и тренировочных упражнений.

Постановка японской исторической драмы „Ода Набунаго", ставила себе целью создание на сцене большого трагического спектакля с действенным содержанием — восстание крестьян против феодалов, вместе с тем преследовала и другие задачи: ознакомления советского зрителя с высоким мастерством восточного театра и „приобщение" молодых участников спектакля к сложнейшей технике японского актера. На основе драматургического материала японской исторической драмы, темой которой является уничтожение монастырских феодальных владений, С. Э. Радлов построил трагический спектакль, насыщенный подлинной героической патетикой массовых сцен. Работа над пьесой „Ода Набунаго", расширяя кругозор молодых исполнителей, ставила перед ними разрешение практических, но сложнейших актерских заданий и в первую очередь — понимание и изучение режиссерской партитуры спектакля. В этом отношении был прав критик журнала „Жизнь Искусства", утверждавший, что спектакль „Ода Набунаго" „отмечен явным преобладанием режиссерской работы над актерским исполнением"... Стройная композиция массовых сцен, живописное выделение отдельных групп, разнообразные движения, введение музыкального аккомпанимента, — все это является отличной студией для режиссера. Ученики школы поставлены перед необходимостью войти в сложную работу ансамбля, подчиниться тонкому замыслу постановки и тем самым приучить себя к коллективной работе... Движения и мизансцены разработаны отлично".

Народная артистка Е. П. Корчагина-Александровская — Кукушкина „Доходное место" А. Н. Островского

Постановка „Ревизора“ в театре—Студии ставила иные цели и прежде всего — изменение метода актерской игры, обновляя актерскую технику введением приемов „игры тематической“ и „игры динамически действенной фабулы“. Само построение спектакля было обусловлено применением новых педагогических приемов, повлекших за собою вскрытие, по новому, многих сценических положений и новую трактовку некоторых сценических образов в гоголевской комедии. В основу режиссерского плана была положена сатирическая издевка над тупостью и глупостью провинциальной, чиновничьей, николаевской России, издевка грубая, полновесная, местами, может быть, оскорблявшая „тонкий вкус“ некоторых театральных критиков. Отсюда, как следствие у режиссуры вытекал отказ от привычной трактовки образов гоголевской комедии: сам городничий в новой постановке принял многие черты характера Держиморды, а Марья Антоновна из кисейной барышни превратилась в перезрелую дворянскую дуреху, смеющуюся утробным смехом.

Оба спектакля („Ревизор“ и „Ода Набунаго“) выдвинули из состава театра-Студии ряд молодых талантливых исполнителей, которые впоследствии и вошли в основной состав труппы Академического театра Драмы (К. И. Адашевский, И. П. Бончинский, А. Ф. Борисов, Ф. В. Горохов, Т. Н. Осипенко, Т. В. Сукова и режиссер-педагог И. С. Зонне).

Как это ни странно может показаться на первый взгляд, но это так. Долог, труден, и покрыт терниями был путь прохождения пьес советской драматургии на сцену Академического театра Драмы. Необходимо было для достижения цели преодоление множества препятствий: тенденции ретроспективной мечтательности художественного руководства театра, формально-эстетического критерия, обывательского смешения понятий „злободневность“ — „современность“ и наконец — скрытой враждебности к новой тематике части работников театра, вытекающей из неумения и нежелания найти средства театральной выразительности для создания сценических образов новых людей.

По отношению к пьесам советской драматургии тактика репертуарной политики художественного руководства театра долгое время продолжала оставаться выжидательной. Театр не проявлял достаточной инициативы в отыскании драматургов, могущих взять на себя выполнение тем, поставленных театром им на разрешение. В этом направлении театр лишь только

использовал опыт и практику других, преимущественно московских, театров, да и притом с некоторым хронологическим запозданием.

Внешним стимулом для продвижения современной тематики на сцену Академического театра, была необходимость у художественного руководства — отмечать празднества красного календаря и, в частности, годовщину Октябрьской революции. В начале, художественным руководством театра берется линия наименьшего сопротивления — обращение к западноевропейской революционной тематике, черпая для нее материал преимущественно из пьес современной западно-европейской драматургии и беллетристики. К Октябрьской годовщине 1922 года театр осуществляет постановку драмы Мартинэ „Ночь“, к Ноябрьским торжествам 1923 г. ставится пьеса А. В. Луначарского „Канцлер и слесарь“, празднование 7-летней годовщины Октябрьской революции и январские дни 1925 года отмечаются постановками пьес „Волчьи души“ Джека Лондона и „Когда спящий проснется“ М. Загорского, представляющей собою свободную композицию на текст одноименного романа Уэллса.

Заслуженный артист Ю. В. Корвин-Круковский Вишневский „Доходное место“ А. Н. Островского

Эти спектакли не изменили многого в общем художественном направлении театра, они прошли почти незамеченными. Причин для этого было несколько: самый принцип постановки „на случай“ не создавал достаточных и необходимых условий для творческой проработки спектакля. „Волчьи души“ на

афише спектакля не имеют фамилий ни режиссера, ни художника, что вряд-ли свидетельствует об особо серьезном подходе театра к работе над этой пьесой. Постановки этих спектаклей не рассматривались, как поиски возможных новых и творческих путей театра, могущих определить его будущее, а наоборот — как отбывание своеобразной и, пожалуй, тяжелой повинности. При постановке этих спектаклей обнаружилось неумение актеров — понять сущность современных драматургических коллизий и неумение подойти к раскрытию образов современных людей. Последний грех далеко не являлся случайным. Повинна была в нем традиция Академического театра, ограничивающая дарование артиста только истолкованием роли, возможной интерпретацией уже написанного текста. Техника свободного и творческого построения образа на основе драматической канвы или каркаса сценария театру была чужда и даже, пожалуй, враждебна. Путь, через который прошли молодые театры к исполнению пьес советской драматургии, Академическому театру остался неизвестным.

Неуспех сценического осуществления западно-европейской революционной тематики как-бы на время приостановил поиски современного репертуара. В этом отношении показателен сезон 1924—1925 года, где, помимо „Спящего", единственной пьесой современного драматурга является комедия Алексея Толстого „Изгнание блудного беса", к тому же, при постановке скорее прозвучавшей, как инсценировка бытового анекдота, чем спектакль, ставящий себе целью борьбу с религиозными предрассудками и невежеством. Только к сезону 1925—26 года у художественного руководства театра утверждается решение считать основной задачей театра постановку советских пьес. Этот сдвиг репертуарной политики театра отмечает передовица „Жизни Искусства" указывающая, что в течение зимы предполагается осуществить четыре новых постановки. Три из них призваны обрисовать новый советский быт („Виринея" Сейфуллиной, „Яд" Луначарского и „Мандат" Эрдмана), четвертая — „Пугачевщина" Тренева — дает картину революционного прошлого.

В отчетном сезоне Академический театр Драмы, на своих обеих сценических площадках, осуществил постановку не четырех, а шести пьес советской драматургии, различных по своей тематике и стилю, а также по качеству режиссерской трактовки и актерского исполнения. Постановка „Виринеи"

Сейфуллиной была перенесена на следующий сезон. Три оставшиеся в репертуарном плане театра советских пьесы были пополнены драмой И. Калугина и В. Беренштама „Иван Каляев", вольной трактовкой исторического сюжета Василия Каменского „Пушкин и Дантес" и трагикомедией Е. Замятина „Общество почетных звонарей".

„Отелло" — Шекспира — макет I акта
Художник В. М. Ходасевич

Постановка „Яда" А. В. Луначарского (реж. Н. В. Петров и К. П. Хохлов, худ. М. З. Левин), на сцене Академического театра Драмы имеет большое значение в жизни театра. Эта постановка намечает начало внутреннего перелома в театре в сторону его советизации, в сторону отказа от защиты позиций „чистого искусства". Театр впервые берется за постановку пьесы, трактующей остро волнующую современную тему, пьесы, ставящей вопрос „о судьбе той части молодежи, которая выросла в эпоху революции, и до сих пор еще не нашла ни своего лица, ни своего пути".

Перед театром встает новая и ответственная задача показа нашей советской действительности и изображения новых людей, в частности — необходимость создания образа больше-

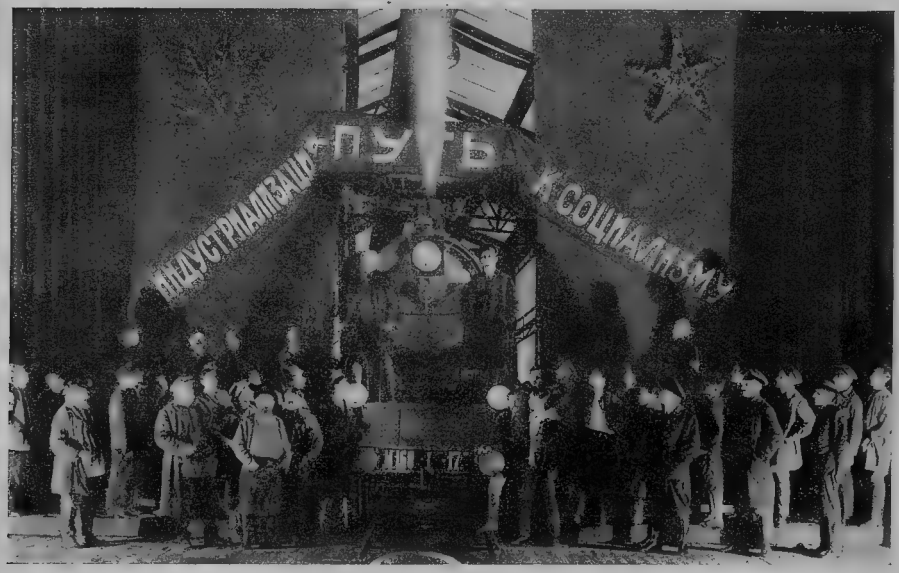
вистского наркома Шурупова,—не имеющего за собой никаких сценических традиций. Постановка „Яда“ наносила существенный удар ретроспективным и развлекательным тенденциям репертуарной политики художественного руководства театра.

Общественное значение постановки „Яда“, на фоне „классических“ постановок Академического театра Драмы, наиболее отчетливо сформулировал критик „Ленинградской Правды“:

„Советский театр нуждается в пьесе, будящей зрителя, заставляющей его по выходе из театра обсуждать не только спектакль, но и вопросы, затронутые автором. Только такая пьеса может принести общественную пользу. И „Яд“ Луначарского является попыткой дать такую пьесу, правда, попыткой мало удачной по результатам, но заслуживающей внимания, как первый опыт, намечающий новые пути для советского драматурга — пути к полной связи театра с сегодняшним днем“ (1925 г. № 228).

Справился ли Академический театр Драмы с новыми, вставшими перед ним задачами? С достаточной убедительностью и внутренней силой режиссура и исполнители справились с задачей выявления образа наркома Шурупова и обитателей его квартиры, трактуя их реалистически и убеждая зрителей в истине совершающихся событий и действий. Совсем по другому театром был показан мир бывших людей во главе с провокатором и авантюристом Мельхиором Полудой. Здесь образы реальной действительности были преподнесены, как некий особый фантастический мир, наделенный многими чертами мелодраматической романтики и „разлагательной экзотики“. Все это сообщило спектаклю характер некоторой двойственности и недоговоренности. „Обобщающего стиля, разрешения противоположностей—постановщики (Петров и Хохлов) и художник (Левин) не нашли“, — справедливо замечает один из критиков, писавший об этом спектакле.

Линия, найденная театром в „Яде“ прерывается на некоторое время в последующих (за исключением „Пугачевщины“) постановках Академического театра Драмы. „Иван Каляев“ И. Калугина и В. Беренштама, названный авторами драмой, в действительности представлял собою хронику, где ряд отдельных картин был, почти-что, не связан между собою единством художественной линии. Фигура Каляева, оторванная автором от революционной среды, носила абстрактный характер, принимая несколько мелодраматический образ—„вообще“



„Рельсы гудят" В. Киршона – заключительная сцена Декорация художника Н. П. Акимова

борца за угнетенных. Качеству и характеру драматургического материала соответствовала и сама постановка хроники, изобилующая бытовыми деталями и моментами, впадающими в излишнюю сентиментальность. Потрясающее впечатление от спектакля оставляло, насыщенное подлинным пафосом, исполнение Е. П. Корчагиной-Александровской крошечной роли матери Каляева, приходящей в тюрьму перед казнью на свидание с сыном.

Постановка „Пугачевщины" — картин из народной жизни — К. Тренева, расценивалась театральной критикой, как большое достижение театра. Это прежде всего — победа самого театра, режиссуры (Л. С. Вивьен, Н. В. Петров, К. П. Хохлов), исполнителей и художника (Н. П. Акимов), сумевших преодолеть автора и несмотря на эскизность пьесы, на ее историко-хроникальный характер, создать ряд отдельных моментов, сильных и запоминающихся, моментов насыщенных героической патетикой масс.

Народная артистка Е. П. Корчагина-Александровская — Зинаида „Рельсы гудят" В. Киршона

Некоторый успех „Пугачевщины", почти что сведен был к нулю неудачной постановкой „Пушкина и Дантеса", неудачной „вольной трактовкой исторического сюжета" Вас. Каменского. Ретроспективная мечтательность и внешнее любование стилем николаевской эпохи, проявленные режиссером и художником, отодвинули на задний план личную драму Пушкина, схематично и очень слабо развитую автором, который сознательно отгородил себя от возможных упреков и нападок в свободном использовании исторических материалов, назвав свою пьесу „вольной трактовкой исторического сюжета". Оценка пьесы Каменского одним из критиков — „В итоге мы имеем историко-романтическую халтурную драму из жизни Пушкина", в известной мере и с некоторыми оговорками (1-й акт — встреча Пушкина с Пущиным в селе Михайловском) может быть распространена и на характеристику самого спектакля, несмотря на мастерство, проявленное отдельными исполнителями (Певцов, Юрьев).

Первая постановка следующего сезона „Виринея" Л. Сейфуллиной и В. Правдухина, не оправдала возлагавшихся на нее надежд. Спектакль на тему о расслоении деревни после февральской революции — не получился. Разрозненные „сцены из народной жизни" при сценической передаче так и остались инсценировкой отдельных глав повести Сейфуллиной. Постановочные и исполнительские средства театра оказались недостаточны для преодоления „лоскутности" драматургического построения. „Деревенская тема" подсказывала исполнителям обычные, хорошо известные и готовые приемы сценического изображения крестьянства, приемы, ведущие свою историю со дня первой постановки на сцене этого театра толстовской „Власти тьмы". Успех одной сцены из всего спектакля — учредительного собрания, — отмеченный всей критикой, очень показателен. Техника игры бытового эпизода — всегда была присуща александринцам. Разрыв тематической линии спектакля еще

более усугублялся декорациями Б. М. Кустодиева, своими „живописными пятнами“ отвлекавшего внимание зрителя от смысла событий, развертывавшихся на сценической площадке.

Краткий перечень постановок пьес советских авторов, шедших на сцене Академического театра драмы, после постановки „Яда“, характеризует растерянность и неустойчивость репертуарной политики театра. Недооценка художественным руководством значения спектакля „Яд“ отвлекает театр в сторону от намечаемого пути, в сторону поисков, не столько новых тем, сколько занимательных новых сюжетов и новых драматургических жанров (историческая хроника, сцены из народной жизни, вольная трактовка исторического сюжета и т. п.). После постановки „Яда“ линия советизации театра идет на заметное снижение. Такое направление репертуарной политики художественного руководства встречает активное сопротивление со стороны части коллектива работников театра. Внутренняя борьба в самом театре за поиски новых путей приводит к росту коллектива самого театра, к развертыванию его творческих возможностей. Именно этим обстоятельством и объясняется успех „Пугачевщины“, как спектакля. Творчески растущий коллектив театра для своего выявления испытывает острую нужду в подходящем драматургическом материале. Таким драматургическим материалом для Академического театра Драмы оказалась „сатирическая мелодрама“ Б. Ромашова „Конец Криворыльска“.

„Криворыльск“ далеко не является образцом современной драматургии: он состоит из 14 эпизодов, едва связанных между собой несложной фабульной интригой. И не на четкой обрисовке автором сценических образов, положительных и отрицательных, покоится сценическое достоинство этой пьесы. „Криворыльск“, как драматургический материал, был для театра в свое время ценен своей целеустремленностью, утверждающей победу нового над старым, настоящего и будущего — над прошлым. Этот, тематически радостный, стержень пьесы был развит режиссурой спектакля (Н. В. Петров) и насыщен актерским исполнением. „Спек-

Заслуженный арт. И. Н. Певцов — Телесфор Эдмундович „Рельсы гудят“ В. Киршона

такль в Акдраме — радостный, бодрящий, волнующий своим искренним показом сегодняшней комсомольской молодежи. В нем с убеждающей простотой показана молодежь — не ходячие агитпропы, а живые, настоящие, выхваченные из гущи людей. Молодежь в „Криворыльске“ такая же, как и в жизни, ибо она также рвется вперед к новому и светлому, она также безжалостно и решительно ломает и порывает со старыми устоями и традициями мещанско-обывательского быта. (Рабочий и театр, 1926 г. № 50, стр. 9). Рабкоровская оценка „Криворыльска“ отчетливо передает впечатления, которые получал зритель от спектакля. Работа над „Криворыльском“ спаяла во-едино весь коллектив театра. Впервые за революционные годы на сцене Академического театра появился творческий коллектив. В этом спектакле была изжита старая болезнь театра, перевес отрицательных персонажей над положительными, и установлено правильное воспроизведение сценических образов. Из исполнительского состава „Криворыльск“ выдвинул молодые силы и прежде всего — Н. С. Рашевскую и Н. К. Симонова, как создателей новых сценических образов — комсомолки-активистки Розы Бергман и военкома Мехоношева. Можно сказать, постановкой „Криворыльска“ театром был намечен путь к освоению метода в работе над пьесами советской драматургии.

„Повторяем, „Криворыльск“ — большое театральное событие, событие обязывающее театр к дальнейшим достижениям“, — так оценивает спектакль критик журнала „Рабочий и Театр“ (1926 г., № 50). Дальнейшие постановки советских пьес („Штиль“, „Бронепоезд“ и „Рельсы гудят“) представляют собою расширение и углубление методов работы по созданию советского спектакля, которые впервые были применены при постановке „Криворыльска“. „Криворыльск“ — окончательный поворот театра в сторону его советизации, поворот, подтвержденный рабочим зрителем, с особой охотой посещавшим этот спектакль (56 представлений в сезон).

А между тем, во внутренней жизни театра происходила жесточайшая борьба за художественную направленность театра. Восходящей линии постановок советских пьес, художественным руководством театра противопоставлялась линия постановок классических пьес, по качеству спектаклей идущая на постепенное и последовательное снижение. Неоднократно на заседаниях художественного совета театра высказывались суждения, видевшие: „неловкость в том, что Академический театр Драмы

Е. П. Карякина Аглая | Засл. арт. Б. А. Горин-Горяйнов — Паршин | В. Р. Стрешнева Машка

„Рельсы гудят“ В. Киршона

ставит злободневные пьесы типа „Криворыльска“, а рядом маленькие, не-академические, театры играют пьесы, которые по праву и по традиции должны стоять в первую очередь в репертуаре Академического театра Драмы“. В защиту тезиса необходимости включения в репертуар Академического театра классических спектаклей, отпускались на их постановку более, чем достаточные материальные средства, и уделялось значительное время для репетиционной подготовки. Работа же над советскими пьесами в театре не всегда протекала в таких благоприятных условиях.

В этом стыке двух борящихся тенденций, сторонникам линии дальнейшей советизации театра существенную помощь оказало Партсовещание по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б), состоявшееся в мае 1927 г. и давшее работникам театра ряд бесконечно ценных и важных указаний по углублению и качественному росту их работы над пьесами советской драматурги.

Если при постановке пьесы В. Н. Билль-Белоцерковского „Штиль“, представляющей собою, по замечанию критика, „рыхлую груду бытовых картин, возможных в описательной прозе“, все же доказывалось, что театр с каждым разом перестраивает свой художественный организм на новых позициях,

определяемых революционной драматургией то, работа режиссуры над постановкой к 10 летию Октябрьской революции пьесы Вс. Иванова „Бронепоезд“ вскрывает новые творческие возможности театра. Театр в этой постановке, отказываясь от простого иллюстрирования авторского текста, приступил к его самостоятельной и творческой переработке. „Театр внес свои поправки в произведение Вс. Иванова, справедливо замечает критик журнала „Жизнь Искусства“, он сделал их в плане

М. И. Вольский — Я. А. Курганов
Новиков — Миронов
„Рельсы гудят“ — В. Киршона

идеологического и психологического истолкования, не трогая самого текста... В ряде сцен режиссер (Н. В. Петров) лишил текст двухсмысленной неопределенности, конкретизировал отвлеченность образов, сбил во многих местах безпочвенный романтизм, уточнил смысл и сказал во многих случаях „да“ там, где автор говорит „нет“ или „может-быть“.

Противоречие в определении творческих путей театра обнаружилось с отчетливой ясностью в постановке двух спектаклей: „Рельсы гудят“ В. Киршона, и „Горе от ума“, — спектаклей, бывших по существу выразителями двух борющихся в театре тенденций: сближения театра с советской драматургией, и преклонения перед произведениями мировой драматической литературы. Качественное различие этих спектаклей,

успех и победа одного из них и жесточайший провал — другого—„Горе от ума“ (режиссер Хохлов, худ. И. Рабинович), определяли уже будущие пути Академического театра Драмы.

Спектакль „Рельсы гудят“ представляет собою дальнейшее развитие и завершение путей, намеченных театром при постановке „Криворыльска“. Актуальность пьесы — история одного рабочего выдвижения, и ее драматургические достоинства, создали благоприятнейшие условия для выявления творческих возможностей коллектива театра. В результате этого соединения получился спектакль, ясный по своей целеустремленности, четкий по режиссерскому построению, наполненный мастерством исполнительского состава, — спектакль, захватывающий и волнующий рабочего зрителя. Отчетливо определяет значение спектакля один из общественных театральных работников в своем отзыве о нем, помещенном на страницах журнала „Рабочий и Театр“.

„Рельсы гудят“ — прежде всего, успех драматурга, подслушавшего у жизни доподлинную драму сегодняшнего дня, съумевшего написать ее правильными и простыми словами. Отсюда — успех пьесы, восторженное восприятие ее многочисленной и пестрой аудиторией.

„Рельсы гудят“ — успех режиссера, при отдельных неслаженностях формального характера, насытившего пьесу пафосом социалистического строительства, который блестяще сочетается с острой сатирой на врагов и вредителей этого строительства.

Наконец, „Рельсы гудят“ — успех актерского мастерства.

„Новая постановка Академического театра Драмы — победа драматурга, режиссера и актера, этого театрального „треугольника“, на гармоническом сочетании граней которого строится успех современной пьесы“ (1928 г. № 18 стр. 10).

Спектакль „Рельсы гудят“ подводил итоги долгой работы по организации театрального творческого коллектива, могущего взять на себя выполнение ответственнейшей задачи — сценическое воспроизведение пьес советской драматургии.

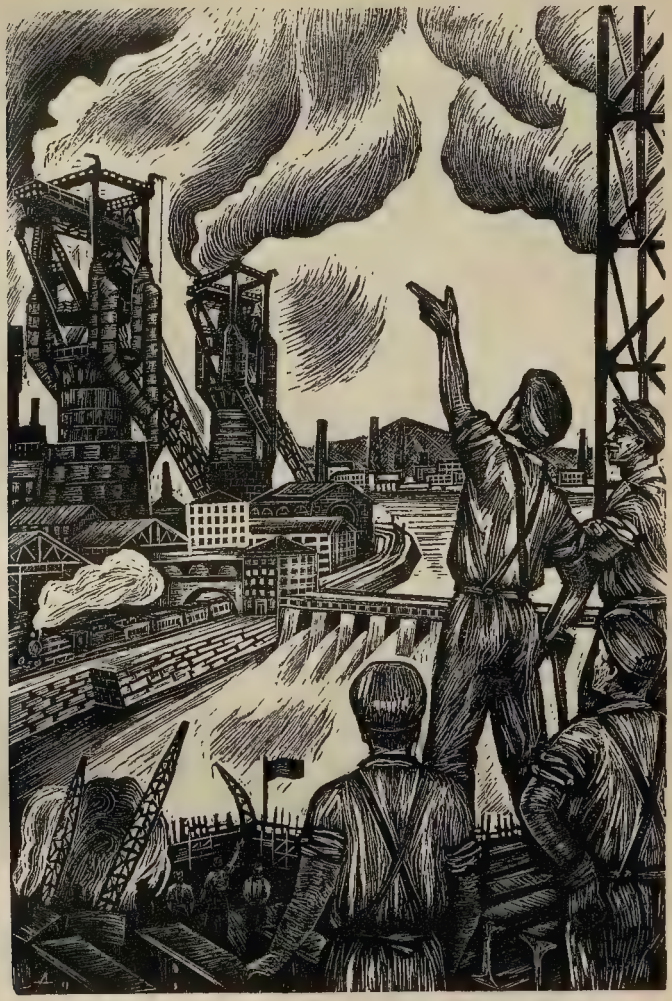
Совсем иное впечатление, по своей целеустремленности и качественной стороне, производил другой спектакль: новая сценическая редакция „Горя от ума“ на сцене Академического театра. Эта постановка не ставила себе целью уяснение социальной сущности грибоедовской комедии. Она даже не имела ясной принципиальной установки и отчетливого художественного плана. В этом спектакле над всем властвовала слу-

чайность. Случайность сказалась и на трактовке большинства сценических образов, исполнение которых к тому же было далеко не на высоте.

Постановка „Горе от ума“ встретила отрицательную оценку во всех отзывах театральной печати.

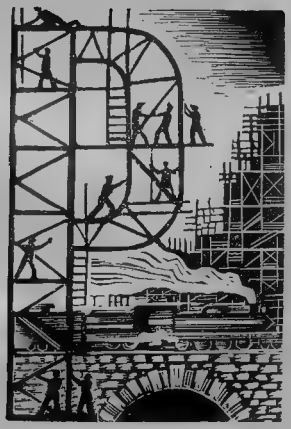
„Ограничившись пышностью внешнего оформления, придуманного художником Рабиновичем“ — замечает критик „Рабочего и Театра“ (1928 г. № 26 стр. 5), — „режиссура попыталась лишь внести некоторое обновление в традиционные мизансцены, дать несколько иное толкование пьесе, немного наивно применить некоторые приемы „современному театру свойственные“, и этим ограничила свою задачу. Все сделанное в этой области... во многом снижало то воздействие, которое способна оказать эта комедия, поставленная в традиционном плане“.

Простое сопоставление двух последних спектаклей художественного руководства („Рельсы гудят“ и „Горе от ума“) само по себе уже с достаточной ясностью показывало, на чьей стороне правда, и которое из двух борящихся направлений обеспечивает будущее театра. Таким образом, с постановки пьесы В. Киршона „Рельсы гудят“ путь художественного развития Академического театра Драмы получил новое направление. Это направление находит выражение не только в окончательном переходе театра на советскую тематику, но и в исканиях нового творческого метода, по новому, перестраивающегося советского театра.



НИКОЛАЙ ПЕТРОВ

ГОСДРАМА В РЕКОНСТРУКТИВНЫЙ ПЕРИОД



I

еконструктивный период в стране активизировал процесс творческой перестройки Александринского театра. 1928 год является в этом отношении значительной вехой в жизни театра. Театр твердо и решительно вступал на путь перестройки всей системы своей работы.

Но было совершенно очевидно, что, вступая на этот путь и круто поворачивая такой сложный театральный организм, нужно было иметь ясное понятие о том, что из себя представлял театр к этому моменту.

В 1928 г. Ленинградский Государственный театр Драмы представлял из себя сложную художественную формацию.

В театре были собраны крупнейшие творческие индивидуальности, разрозненные между собой и не спаянные ни единством методологии, ни единообразием приемов актерской игры. Были

блестящие актеры, которые зачастую играли высоко-талантливо отдельные роли, но не было ансамбля, не было театра с определенной художественной физиономией. Подбор актерского состава и включение в труппу отдельных талантливых актеров не ставились в зависимость от того, насколько данная художественная индивидуальность может звучать в творческом ансамбле театра. Важно было, чтобы актер был интересен, ярок, талантлив. Но вопрос о том, как сложатся взаимоотношения этого актера с основными художественными тенденциями театра,

„Шахтер" — Билль-Белоцерковского
Макет работы художника В. А. Щуко — 1928 г.

никогда не интересовал руководящий состав театра, ибо четкой художественной линии театра, по сути дела, и не было. В театре царствовала сплошная индивидуалистическая направленность. Каждый актер отвечал только за самого себя, за свою роль, оставляя в стороне вопросы, связанные с принципиальными установками театра.

Несмотря на пестроту и случайность отдельных актерских индивидуальностей, все же можно было прощупать в театре два лагеря, две школы, по внешним техническим приемам идущие от Каратыгина и Мартынова. Но и эти два течения в театре были довольно случайны, поднимаясь до принципиальных обоснований только тогда, когда в театре начинала доми-

нировать та или иная группа артистов, а не в связи с тем, что именно на эту группу ориентируется руководство театра.

Вступая на путь перестройки по всем разделам жизни театра, руководство театра основное внимание обратило на утверждение единообразной системы актерской игры и определение художественного лица театра, исходя из анализа наличного актерского состава и возможности спаять коллектив на основе определенной, присущей данному коллективу, системы работы.

Прошлое театра, с его крупнейшими актерскими индивидуальностями и с достаточно случайным составом режиссерских сил, предопределяло в основном путь развития театра, как театра актера. Бывшие императорские театры, вообще, очень мало внимания уделяли программным вопросам режиссуры. В то время, как в других театрах быстрыми шагами развивалась режиссерская диктатура, и искусство режиссуры зачастую превращало тот или иной театр в театр такого-то режиссера, где актерские единицы становились послушными в режиссерских руках, – в бывшем Александринском театре шла глухая и ожесточенная борьба между корифеями русской сцены и укрепляющимся режиссерским течением. Достаточно вспомнить взаимоотношения таких крупных мастеров, как Давыдов и Мейерхольд, чтобы понять, в каких трудных условиях развивалась режиссерская работа в бывшем Александринском театре и какое превалирующее место в этом театре занимал актер.

И. Н. Певцов — Пацюк; Н. К. Симонов — Казанок; П. И. Лешков — Лысенко; Е. И. Тиме — Пелагея

„Шахтер“ Билль-Белоцерковского

Во время работы Мейерхольда в театре было как бы два театра: один коренной, Александринский, со всеми своими художественными плюсами и минусами, и другой — группа артистов, с которыми Мейерхольд мог работать, проводя свои художественные принципы. Наряду со спектаклями, организованными волею Мейерхольда, на сцене бывшего Александринского театра шли спектакли, в которых буквально отсутствовало какое бы то ни было режиссерское начало. Зачастую успех спектакля определялся не интересным планом режиссера, не оригинальной проработкой роли, не идейным содержанием пьесы, а тем наличием актерского состава, который, не будучи спаян определенной задачей раскрыть ту или иную идею спектакля, великолепно играл индивидуально, по своему, отдельные роли в пьесе. Вся „система“ работы театра покоилась на показе отдельных художественных индивидуальностей и поэтому, естественно, не могла способствовать тому, чтобы процесс творческой работы мог откристаллизоваться в определенную систему, в определенную художественную школу.

Я. О. Малютин — Компас „Делец“ Газенклевера

Зачастую с первых же репетиций, не читая пьесы, раздав только роли, режиссер строил целый спектакль, определяя актерам их место на сцене. Дальнейший ход репетиций был рассчитан лишь на то, чтобы актер запомнил свои места на сцене и заучил текст исполняемой роли. Усвоение актерами своего места на сцене и текста роли считалось концом подготовки спектакля. Длительная работа над пьесой, анализ материала, раскрытие эпохи, создание спектакля творческой работой всего коллектива, т. е. все то, что характерно для работы наших лучших театров, было совершенно чуждо бывшему Александринскому театру. Актер сам нес ответственность за ис-

Афиша работы художника Н. П. Акимова

Л. С. Вивьен — Мебиус
„Делец" Газенклевера

полняемую им роль и часто скрывал секрет своего исполнения до самого спектакля, репетируя вполголоса и не считая нужным включаться в единый художественный ансамбль.

Само собой понятно, что эти методы не создавали предпосылок для безболезненного перехода к творческой работе, построенной на выработке системы, объединяющей весь творческий коллектив. Наличие разнообразных театральных течений внутри самого коллектива, представляемых отдельными крупными мастерами, искусственное внедрение извне режиссуры, не связанной с Александринским театром, обостренная борьба представителей старого поколения с растущей молодой режиссурой и, наконец, отсутствие определенной художественной линии в работе театра, — вот тот сложный клубок противоречий, который характеризовал театр к моменту его творческой перестройки.

Борьба двух основных течений в театре к этому моменту получила внешнее выражение в двух спектаклях: „Горе от ума" (беспринципный аполитичный эстетизм) и „Рельсы гудят" (конкретная реальность советской тематики). Театр должен был сделать решительный поворот в ту или иную сторону. Жизнь властно требовала включения театра в систему социалистического строительства. В стране широко развернулся процесс социалистической реконструкции народного хозяйства. Пролетариат перешел в социалистическое наступление по всему фронту против капиталистических элементов. Одновременно с углубленным процессом индустриализации страны шел процесс социалистической реконструкции сельского хозяйства. Ликвидация кулачества, как класса, на базе сплошной коллективизации, была одним из крупнейших элементов социалистического наступления пролетариата. Успехи этого наступления вызвали значительное обострение классовой борьбы в стране.

Дора Михайловна
МОРОЗОВА
Пом. директора
Работница-выдвиженка

Е. М. Вольф-Израэль
Лия Компас
„Делец" Газенклевера

Под углом зрения новых задач реконструктивного периода все организации и учреждения пересматривали свои методы работы применительно к новизне обстановки, к новизне политических задач. Каждая организация определяла свое место и свои специфические задачи на фронте социалистического наступления.

Весь культурный фронт перестраивался для обслуживания задач социалистического наступления. Быть орудием коммунистического перевоспитания и пропагандистом задач социалистического строительства,—такова задача всего культурного фронта.

В обстановке углубленного социалистического строительства и обострённой классовой борьбы в стране, театр обязан был включиться в общую систему пропагандистских сил, которыми располагает партия и рабочий класс.

Е. П. Карякина — Альма
„Делец" Газенклевера

Аполитичная и созерцательная позиция театра в такой обстановке могла бы привести его к позиции классово-враждебной. Период творческой перестройки театра протекал на фоне такого исторического этапа, который властно стимулировал процесс общественно-политического и художественно-творческого самоопределения театра.

Неумело, ощупью, зачастую совершая ошибки, порой не сознавая всей ответственности, которая ложилась на каждого худож-

ника в эти исторические годы, театр начал переходить на новые рельсы, включаясь в общее русло великой социалистической стройки.

Особенно это трудно было для такого крупного театрального организма, каким был Александринский театр, далеко еще не изживший корней и традиций прошлого и не приступивший к коренной перестройке и идейному перевоспитанию живого человеческого материала, который является основой всей творческой жизни театра.

Я. А. Курганов
Артист и зам. управляющего театром
С 1928—1931 г.

На рубеже 27—28 г.г. театр только осознал значение советской тематики. „Конец Криворыльска“, „Бронепоезд“, „Штиль“ и, наконец, „Рельсы гудят“ решительно повернули театр от замкнутых высот аполитичного академизма в сторону основных и очередных проблем советской тематики. Репертуарная политика, конкретная борьба за советскую пьесу, — вот что было основным и главным элементом в работе театра, в отношении его поворота на новый путь.

Начало сезона 28/29 г. отмечается декларацией нового управления театра, в которой четко определяется его репертуарная политика: современная советская драматургия, отражающая основные проблемы социалистического строительства, современные пьесы западных авторов, принадлежащих к левому революционному крылу зарубежной драматургии и использование классического наследия, путем его критического освоения. Быстрый рост советской драматургии, живая реакция зрителя на актуальные темы современности и, наконец, тот колоссальный спрос, которым сопровождалась каждая новая советская премьера, служили лучшим доказа-

Афиша работы художника Н. П. Акимова

тельством правильности основного раздела репертуарной программы театра. Советская пьеса прочно завоевала себе место на сцене бывшего императорского театра.

II

Театр работал над различными пьесами, стремясь поднять творческую жизнь коллектива, добиваясь ансамблевой работы и раскрытия основной идеи спектакля, в противовес безпринципному индивидуализму, который раньше господствовал в работе коллектива.

Но с первых же шагов этой новой работы выяснилось, что дело не только в репертуаре. Выяснилось, что работа по-новому требует умения по-новому подойти к поставленным драматургом вопросам. Работа по-новому заключается в перевоспитании человеческого материала, в идеологическом перевооружении работников, в приобретении новой техники, в выработке новых приемов творческой работы, в создании нового типа театрального работника. Одной работы над пьесами было, конечно, мало. Нужно было включить работников театра в общественную и политическую жизнь страны. Нужно было расширить общественно-политический кругозор работников, чтобы добиться такой их творческой работы, которая соответствует ле-

Интермедия Тартюф-миссионер — „Тартюф“ Мольера

Е. М. Вольф-Израэль
Эльмира
„Тартюф“ Мольера

нинскому указанию о том, что „искусство есть часть обще-пролетарского дела“.

Первый же спектакль этого сезона—„Шахтер“ Билль-Белоцерковского, несмотря на недостаточно высокий уровень драматургии, сразу же завоевал успех у рабочего зрителя города Ленина и имел положительные отзывы театральной прессы, отметившей данный спектакль как этапный момент перестройки. „При всех неудачах пьесы „Шахтер“, данный спектакль на пути общего художественного развития Ак. драмы остается положительным. Индивидуалистические традиции академического ансамбля переместились на новую театральную основу, героя массы, массового действия. Театр сумел дать социально-значимый спектакль во всех его элементах. Идеологические запросы рабочего зрителя стали ведущим началом художественной системы Академической Драмы“. („Рабочий Театр“ 1928 г.).

Спектакль „Шахтер“ сразу же вскрыл все методологические противоречия и разностильность приемов актерской игры, которые были характерны для Академической драмы этого периода. Было совершенно очевидно, что надо проводить серьезную работу в области сколачивания творческого коллектива.

Каким же путем проводить эту работу в условиях такого сложного и трудного организма, каким был театр на данном этапе,—вот вопрос, который требовал практического ответа.

История всех творческих коллективов всех театров, имеющих право на

Заслуженный артист
Б. А. Горин-Горяйнов
Оргон
„Тартюф“ Мольера

Ю. С. Лавров
Тартюф
„Тартюф“
Мольера

это почетное звание, достаточно знакома и ясна.

Педагогика — вот единственный путь, который может спаять коллектив. Единство в области мировоззренческих вопросов, единство творческого языка, единообразие приемов работы,—вот залог создания творческого ансамбля, в условиях работы которого только и возможен быстрый творческий рост отдельных индивидуальностей.

Но можно ли было применять педагогику к коллективу, имеющему в своем составе людей с более чем 30-летним производственным стажем? Естественно, что речь могла итти не о создании определенной театральной школы заново, а о перевоспитании наличного актерского состава под углом зрения художественного единства. Эта задача могла быть выполнена через режиссерскую работу. На почве режиссерской работы возможно было преодоление актерского индивидуализма и выработка новой технологии, содействующей консолидации тех актерских кадров, которые способны к творческой перестройке.

Театр должен был встать на этот путь.

На этом этапе постановка „Дельца“ Газенклевера была первой программной работой театра. „Делец“, который сейчас, конечно, является прошлым театра и грешит многими формалистскими тенденциями, в период своей подготовки служил средством для заострения и уточнения приемов актерской игры в целях консолидации творческого коллектива. Не расплывчатое и бесцельное хождение по сцене, а четкие, подчиненные музыкальному ритму и точному рисунку, мизансцены. Не длительные паузы для переживаний, а четкий ритм психологического рисунка. Не вялое, лишенное законов мелодии слово, а музыкально построенная

Б. Е. Жуковский
Пернель
„Тартюф“ Мольера

Засл. артистка М. П. Домашева Дорина „Тартюф“ Мольера

речь, — таково задание, которое было предъявлено режиссурой к участникам спектакля.

Эти установки дошли до зрителя. Театральная критика расценила спектакль, как этап роста актерской культуры. Опыт режиссерского спектакля, опыт постановки не во имя постановки, а для усовершенствования актерской техники и для увеличения средств выразительности актерского организма дал безусловно положительные результаты.

В театре начался длительный и сложный процесс перестройки актера, на основе его идеологического перевооружения и усовершенствования его технических возможностей.

Театр, до сих пор пытавшийся удержаться в кругу интересов „чистого искусства“, отмежевавшийся от всякого участия в общественно-политической жизни, имевший творческий багаж, замкнутый в самом художнике, а не обогащенный познанием окружающей реальной действительности, — стремительно катился к творческому и политическому тупику.

Наступал момент, когда театр должен был осознанно наметить свой дальнейший путь и определить свою общественно-политическую и художественную ориентацию.

Выше мы указали, что этот поворот театра ознаменовался не только новизной его репертуарной линии, но и повышением его общественно-политической активности. Было бы глубокой ошибкой механически подразделять художественную работу театра и его общественно-политическую деятельность. Творческая перестройка театра была возможна только на почве

А. А. Усачев — Лояль „Тартюф“ Мольера

определенной классовой устремленности всей его работы и идеологического перевооружения актерского коллектива в связи с этим.

Крайне важно поэтому установить, что все формы общественно-политической активности и марксистско-ленинской учебы, которые развернулись в театре, не являются чем-то самодовлеющим и имеющим только общественно-политическое значение, а тесно включаются в круг мероприятий по художественно-творческой перестройке театра. Именно на этой почве повысился творческий тонус театральной работы и наметился практический курс на единство художественной платформы театра Госдрамы.

Ю. А. Шапорин
Зав. музыкальной частью

Выезды на широкую рабочую аудиторию и показ, в процессе работы, отдельных отрывков готовящихся пьес, диновной художественный состав работников. Одновременно с общественно-политической активизацией театра в коллективе шла ломка вековых традиций, ломка привычек, сложившихся в течение многих десятилетий.

спуты в самом театре непосредственно после спектакля, шефство индустриальных предприятий над театром, углубленная работа с художественно-политическим советом,— вот те живые формы, в которые отливалась общественная жизнь театра и в которую все больше и больше вовлекался ос-

Само собою понятно, что процесс этот протекал не безболезненно. Различные прослойки театра по разному вступали на путь перестройки. Сложность обстановки в театре, вызванная перестройкой и общественно-политической активизацией, питала ту внутреннюю борьбу в коллективе, которая в течение этого периода принимала самые разнообразные формы. Само собою понятно, что в условиях сложной творческой перестройки эта

борьба разворачивалась главным образом вокруг очередных вопросов производственной работы театра.

III

Следующим этапным спектаклем в области творческой перестройки был спектакль „Тартюф“ Мольера. Этот спектакль

В. Н. Соловьев
режиссер

является продолжением пути, начатого в „Дельце“, но уже на материале классической драматургии. Раскрытие и показ основной идеи спектакля средствами и силами всего театрального организма, где от актера требуется не только дарование, но и высочайшее мастерство, дающее возможность перебросить в зрительный зал основную политическую целеустремленность

пьесы, — таковы те творческие задания, которые были поставлены перед коллективом сложной режиссерской партитурой спектакля.

Со всем сознанием огромной ответственности подошел коллектив театра к постановке спектакля „Тартюф". Это был первый спектакль классики в описываемый нами период. Театр не ставил перед собой задачу показать определенную пьесу из сокровищницы мировой драматургии. Театр стремился на практике провести в жизнь принцип критического усвоения классического наследия. Вот как формулировал эту задачу театр в специальной брошюре, выпущенной к этому спектаклю:

„Ярость" Яновского — I картина
Декорация художника Н. П. Акимова

„Театр больше, чем какое-либо другое искусство, существует во времени. Поэтому нет, не было и не будет „единого, вечного" Шекспира или Мольера, а есть только текст драматических произведений этих писателей, всегда различно звучащий со сценической площадки в различные эпохи, причем идеология театра всегда определяет и целевую установку театра. Отмирающая по своей тематике часть классического репертуара еще сильнее подчеркивает и отцеживает те произведения мировой драматургии, которые затрагивают актуальные темы, живые не только в своих литературных образцах, но и живущие в людях и поныне. Пять лет (1664—1669 г.) затраченных Мольером на ожесточенную борьбу за продвижение на сценические подмостки спектакля на тему „святоша, обманщик и лицемер", требуют в наши дни от театра, ставящего „Тартюфа", особого заостре-

Заслуженная артистка Е. И. Тиме — Марфа „Ярость“ Яновского

ния сценической формы, с целью раскрытия и конкретизации основных ударов, направленных Мольером на кабалу святош и лицемеров. Спектакль „Тартюф“ во времена Мольера не имел своей целью показать на сценической площадке частный случай в буржуазной семье Оргона, а ставил иные задачи: направлять внимание зрителя, через отдельные куски сценического текста, к восприятию той среды ханжей, святош и лицемеров, которые не могли, в силу политических условий того времени, быть выведены на сцену, но которые, по существу, являлись подлинными объектами Мольеровской сатиры. Поэтому при каждой постановке Мольеровского спектакля „Тартюф“ является необходимым показом той среды, которая обусловила появление самой комедии“.

Н. К. Симонов — Семен „Ярость“ Яновского

„С этой целью режиссура Ленинградского театра Госдрамы в постановке Мольеровского „Тартюфа“ ставит своей задачей перенесение действия комедии в наши дни и расширение ее сценической интерпретации по двум линиям:

а) по линии современного религиозного мракобесия и ханжества

и б) по линии политического соглашательства.

Эти две линии выдвинули перед режиссурой необходимость введения в спектакль самостоятельных

интермедий, конкретизирующих тартюфство вне текстового материала комедии. Исключение представляет первая интермедия („Оргон оказывает услугу королю"), разыгрываемая актерами в мольеровских костюмах и как бы вводящая современного зрителя в непривычную для его понимания обстановку Мольеровского спектакля.

В этой работе театр стремился не только сохранить архитектонику Мольеровского спектакля, но и, максимально хорошо использовав ее, раздвинуть рамки текстового материала и обличительную сатиру Мольера на свое время заставить прозвучать,

П. И. Лешков — Дробный
З. Б. Спекторская — Юля „Чудак" Афиногенова
А. Ф. Борисов — Волгин

как современный спектакль, показав тартюфство в религии и политике на Западе в сегодняшний день".

Критика дала в основном положительную оценку этому спектаклю.

Второй программный спектакль сыграл свою положительную роль.

Но сейчас, когда 4 года отделяют нас от премьеры спектакля, можно ясно определить не только положительное значение спектакля, но и те ошибки, которые в нем были.

Если „Делец" прошел без достаточно крупных творческих разногласий в коллективе, то „Тартюф" вызвал сильную принципиальную дискуссию, которая помогла театру во время осознать свои ошибки. Основная линия актерского исполнения — линия психо-

логического реализма — неизбежно должна была вступить в конфликт с тем огромным режиссерским планом, который выдвинула режиссура в спектакле „Тартюф". Исполнители играли достаточно смешанными приемами. Молодая часть актерского

„Сенсация" Бен-Хекта и Мак-Артура
Постановка Н. В. Петрова, художник Н. П. Акимов
II и III акты

состава была подчинена плану постановки, а старшая группа стремилась подчинить себе план. Спектакль сыграл огромную роль в деле определения возможностей стиля актерской игры. Спектакль определил две творческих линии, по которым может развиваться дальше театр: линия формально-эстетическая и линия психологического реализма. В „Тартюфе“ линия формально-эстетическая была преобладающей. Эта линия противоречила тем традициям реалистической актерской игры, которые исторически сложились в Александринском театре. Уроки „Тартюфа“ говорили о необходимости, на основе психологического реализма, использовать высокое актерское мастерство и сложность заданий современной режиссерской партитуры. Иначе перед театром стояла другая опасность: отказавшись от сложности режиссерской партитуры, снизиться до примитива психологического реализма. Невысокое, в тот период, драматическое и литературное качество молодой советской пьесы эту опасность делало вполне реальной.

В этом отношении очень любопытен спектакль—„Ярость“ Яновского. При явной слабости драматургического материала этот спектакль не сыграл бы такой решающей роли, если́ не режис-

Засл. арт. И. Н. Певцов Редактор Беренс

Е. М. Вольф-Израэль Пегги

Л. С. Вивьен Хилди

„Сенсация“ Бен-Хекта

Афиша работы художника Н. П. Акимова

Анатолий Павлович Нелидов

серская партитура и полновесная политическая акцентировка в постановке и исполнении, которые высоко подняли уровень спектакля.

Спектакль имел огромный успех вследствие необычайной актуальности темы о классовой борьбе в деревне. Работа над спектаклем проходила в обстановке большого подъема и оживления всего процесса подготовки спектакля. Редкая репетиция проходила без зачитывания того или иного места центральной печати, где вопросам коллективизации отводилось основное место. Стенографические материалы обсуждений в деревнях вопросов коллективизации служили для исправления, пополнения и уточнения текста пьесы. В театре неоднократно проводились беседы по программным вопросам коллективизации, а также выступления отдельных партийных работников, приезжавших с колхозного фронта и привозивших колоссальный бытовой материал из области обостренной классовой борьбы в деревне. Эта углубленная работа над спектаклем дала исключительно положительные результаты. Спектакль „Ярость" явился одним из основных и этапных спектаклей театра в процессе его перестройки. Премьера спектакля состоялась 27 февраля 1930 г., а к 9 октября того же года состоялось сотое представление. Это рекордная цифра за 98-летнее существование театра в смысле количества спектаклей за такой малый срок.

Успех спектакля нельзя объяснять только актуальностью темы. Необходимо отметить, что, несмотря на примитивную драматургическую канву и невысокое качество литературного материала, театру удалось выявить политическое содержание пьесы не публицистическими приемами, а средствами театрального

Афиша работы художника Н. П. Акимова

Заслуженная артистка
А. Ф. Грибунина

искусства. Политический и художественный успех „Ярости“, широко развернутая общественная работа театра, творческая инициатива художественных бригад направленных в индустриальные предприятия и на колхозный фронт, — все это свидетельствовало о той перестройке, которая проходила в стенах Госдрамы и, которая, становясь очевидной для рабочего зрителя только в очередных постановках, глубоко волновала самих работников театра в повседневной работе, ставшей не только производственной, но и учебно-производственной.

Использование опыта формальной режиссуры в пьесах „Делец“ и „Тартюф“, заострение вопросов обогащения приемов актерской игры, развернутая общественная работа бригад и политучеба, расширяющая политический кругозор актера, и наконец, принцип режиссерского подхода в спектакле „Ярость“, делающий основной упор на работу с актером и отказывающийся от формально-экспериментальных заданий, — вот основные моменты, под знаком которых проходила творческая перестройка театра на данном этапе. Пусть драматический материал „Ярости“ не давал возможности создать полноценный художественный образ, пусть политический смысл сценической ситуации зачастую больше воздействовал на зрителя, чем самое

Н. С. Рашевская
Молли
„Сенсация“ Бен-Хекта

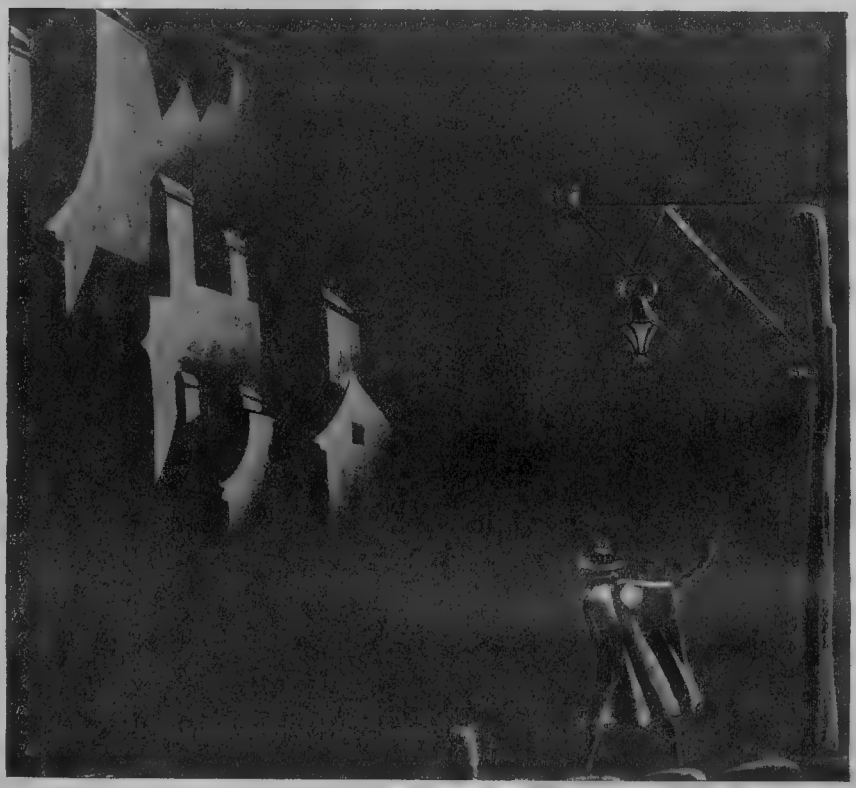
исполнение, но все же художественно-политическое значение этого спектакля огромно. „Ярость“ научила актера ставить вопросы, затронутые в пьесе, не узко-психологически, а общественно-политически. Она приучила исполнителей, расширяя ткань драматургического материала, включать в построение

И. Н. Кальменс
Зам. директора

спектакля вопросы сегодняшнего дня. Реакция рабочего зрителя на эти спектакли, убеждала исполнителей и подтверждала правильность взятого театром курса.

В области творческой перестройки театра перед работниками стояла задача в каждом новом спектакле ставить себе новое задание как в области широты политических проблем, так и в области совершенствования приемов актерской игры.

Для театра было важно накопить конкретный производственный творческий багаж, анализ которого позволит определить тот путь творческого развития театра, который ему органически присущ. В процессе этого накопления актеру приходилось зна-



„Робеспьер" Эскиз декорации Н. П. Акимова

комиться и с приемами актерской игры японского театра, и с французской романтической школой, и с законами эксцентрического аттракционного спектакля. Учеба через производственное познание различных культур театра и отбор лучшего, могущего быть использованным в деле пополнения своего мастер-

Афиша работы художника Н. П. Акимова

„Робеспьер“ Ф. Ф. Раскольникова
Постановка Н. В. Петрова и В. Н. Соловьева
Художник Н. П. Акимов
Музыка Ю. А. Шапорина

1) Максимилиан Робеспьер — Засл. артист Пенцов; 2) Сен-Жюст — Романов; 3) Дюпле — Нелидов; 4) Тальен — Кудерман; 5) Элеонора — Скопина; 6) Котон — Киселев; 7) Ремесленники — Янкевский и Разуваев

„Робеспьер“ Ф. Ф. Раскольникова
Постановка Н. В. Петрова и В. Н. Соловьева
Художник Н. П. Акимов
Музыка Ю. А. Шапорина

1) Огюстен Робеспьер—Болконский; 2) Флерио—Жуковский; 3) Баррас—Засл. артист Горин-Горяйнов; 4) Давид—Честноков; 5) Ремесленники—Наумов и Антоневич; 6) Колло д'Эрбуа—Соколов; 7) Елизавета—Николаева

СТО ЛЕТ

„1905 год“ В. Подгорного и Ю. Соболева

Баррикада Полковник Рыман Расстрел

Постановочная бригада: Н. П. Акимов, К. Б. Кустодиев, А. А. Музиль, Н. В. Петров, Ю. А. Шапорин, Д. В. Шверубович

ства, вот что преследовало руководство театра, проводя ту или иную постановку. В этом преломлении следует рассматривать следующий этапный спектакль театра „Робеспьер“ Ф. Ф. Раскольникова.

„Робеспьер“ – своеобразная историческая пьеса.

Это — не идеалистический подход к исторической действительности, не театрализованная историческая хроника, а марксистский анализ истории, вскрывающий корни и причины социальных сдвигов, вскрывающий соотношение классовых сил на данном историческом этапе. Сделать творческим багажем для исполнителей не только материал пьесы, но всю историю Великой Французской Революции, с основным акцентом на ошибках якобинской диктатуры, — такова задача, которую поставил перед собой театр в работе над этим спектаклем.

Несмотря на большой успех, который имела данная постановка (в особенности сцена в Конвенте), для театра сразу стали очевидны те слабые места, которые вскрылись в „Робеспьере“. И вопросы ношения исторического костюма, и психологическая ритмика, не вскрывающая ритма эпохи, и вопросы движения, и вопросы романтического слова, — все это сразу обнаружило

слабые места театра. Стоило только театру поставить пьесу, уходящую вглубь истории, стоило только оторваться от сегодняшнего дня, как вопросы качества авторского исполнения обнаружили наиболее уязвимые места.

Перед театром с особой силой встал вопрос об учебе, о воспитании молодежи, в особенности. Перед театром особо выпукло в этом плане встал вопрос о традициях Александринского театра. Положительные традиции театра коллективу достаточно известны.

Но наряду с прекрасными традициями, сохраняющими в нашей памяти образцы величайшего актерского мастерства, существуют и отрицательные традиции, „традиции“ чиновно-бюрократического аппарата бывших императорских театров, влиявшего на психологию работников театра.

Эти традиции гнездятся в психике; они сквозят в системе работы; они впитались в вековые стены великолепной архитектуры Росси. Весьма трудно оберечь, входящего в организм театра, нового человека от влияния старого, которое сломлено и разбито, но которое живет еще в пыли и грязи театральных кулис и, цепко хватаясь за свое мнимое „право на жизнь“,

Л. М. Клочковский—Сыроватка „Диктатура“ Микитенко

пытается время от времени влиять на более слабые участки и противодействовать перестройке театра.

Молодежь, входящая в театр и немогущая сразу разобраться в его сложном механизме, зачастую становится жертвой этих „великолепных традиций“.

„Индивидуализм“, а не яркая индивидуальность в творческом коллективе, личное, превалирующее над общественным, мнимое вдохновение, а не труд, „гений“, а не упорная работа, случайная интуиция, а не система,— вот те болезни, которые порождены отрицательными традициями старого театра.

От этих „традиций“ надо в первую очередь оберечь молодежь...

Поэтому воспитание молодежи занимает совершенно особое место в общей системе работы театра.

Овладеть мастерством, усвоить сценическую технику, развить актерскую культуру, расширить свой философский и политический кругозор, активно включиться во все формы общественно-политической работы театра по линии непосредственного участия в социалистическом строительстве,

„Диктатура“ Микитенко VI акт

освоить лучшие традиции старых актерских поколений и решительно разоблачить и отбросить отрицательные традиции, путем экспериментальной работы нащупать новое качество актерской игры, соответствующее тем новым требованиям, которые эпоха предъявляет к искусству, — вот те основные принципы, которые легли в основу работы с молодежью театра.

Экспериментальная педагогика, проводимая в стенах Госдрамы, строится, в связи с этим, по трем основным разделам: общественные дисциплины, технологические дисциплины и опытные работы в области преодоления старых театральных процессов.

Народная артистка Е. П. Корчагина-Александровская — Клара „Страх" Афиногенова

Работа с молодежью, преследующая задачу воспитания творческого коллектива, направлена также и на отбор творчески выросших единиц, способных включиться в большое производство. Зачастую наряду с крупными мастерами ту же роль проработывает и молодой актер, входящий впоследствии в спектакль.

Нет почти ни одного спектакля, в котором молодые кадры не имели бы достаточно ответственной работы. Помимо экспериментальной педагогики и выдвижения молодежи на ответственные роли ежегодно практикуются молодежные спектакли, выпускаемые силами одной молодежи. Эти спектакли входят в основной план театра.

Учеба молодежи и молодежные спектакли имеют другие предпосылки, чем работа с основным составом. Здесь педагогика занимает ведущее место. Спектакли строятся скорее в учебно-педагогическом плане, чем в плане режиссерско-производственном. Установка берется на единый творческий язык работников, на единую систему работы, а не на отдельные индивидуальности.

Естественно, что эта работа („Ревизор", „Ода Набунаго", „Соломенная шляпка", „Мятеж", „Светите звезды" — 5 спектак-

лей, которые вошли в основной репертуар театра) выдвинула во всю широту методологические вопросы, которые стали достоянием не только молодых кадров, но и всего художественного состава театра.

IV

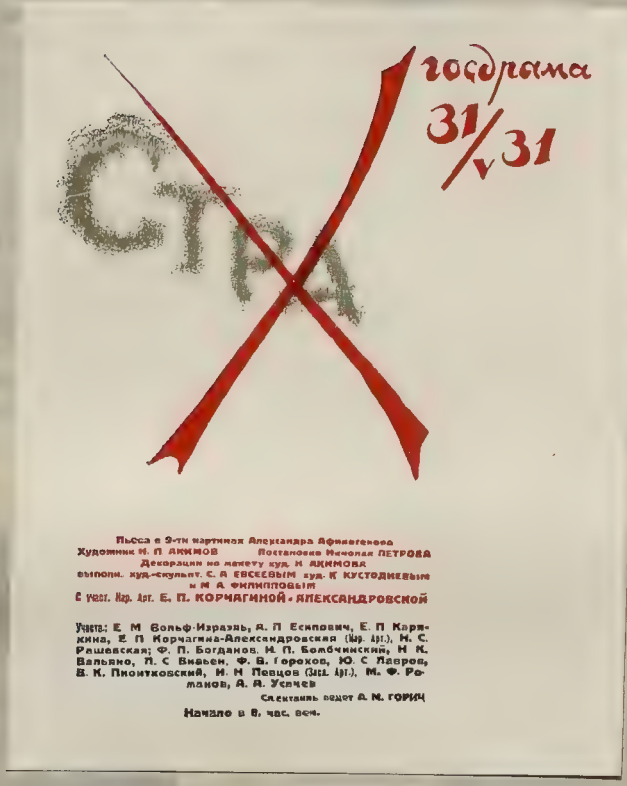
Начался новый этап работы — попытки конкретизировать путь творческого развития театра, исходя из наличия тех крупных

В. И. Честноков — Кастальский, М. Ф. Романов — Цеховой 4 картина „Страх" Афиногенова

А. П. Есипович — Амалия Карловна, Засл. артист И. Н. Певцов — Бородин I-ая картина

творческих сил, которые имеются в активе театра. Помимо докладов, диспутов, организации дискуссионных клубов, самокритического разбора отдельных постановок и работы отдельных исполнителей, помимо организации творческих судов и других форм активного участия всего коллектива в разработке методологических вопросов, — театр встал на путь организации творческих бригад под ответственным руководством того или иного мастера.

Коллектив театра, имеющий в своем составе как отдельные крупные индивидуальности, так и более или менее спаянную мо-



Афиша работы художника Н. П. Акимова

С. В. Азанчевский
Профессор Бобров
„Страх“ Афиногенова

лодежь, не мог сразу принять программы того или иного мастера. Специфику каждого мастера нужно было проверить и проанализировать не на основе его программных докладов и деклараций, а в порядке изучения его конкретной художественной практики.

Творческие бригады оказались необычайно интересной и многообещающей формой методологической работы театра. Практически эта работа строилась следующим образом. Руководство отдельной бригадой возлагалось на крупного мастера. Первичная работа шла по линии определения основных путей и принципиальных установок для работы бригады с данным мастером. После принятия программы намечалась конкретная творческая работа над пьесой или актом из пьесы. Результаты работы должны были творчески подтвердить намеченную программу. Контроль над работой бригады, суммирование и анализ результатов ее творческой деятельности возложено было на специальное методическое бюро, которое составлено было из мастеров, руководящих бригадами, представителей Ком. Академии и Института Павлова.

Привлечение представителей этих научных учреждений обеспечивало квалифицированную консультацию по вопросам марксистского искуствоведения

Ю. С. Лавров
Кастальский
„Страх“ Афиногенова

Засл. артист И. Н. Певцов
Профессор Бородин
„Страх“ Афиногенова

и психофизиологии. Опыт работы творческих бригад, несмотря на новизну этого дела и недостаточный срок для практической проверки результатов, даже по первоначальным признакам, свидетельствует о жизнеспособности и творческой эффективности этой формы. Особо заслуживает быть отмеченным, что эта форма необычайно полно сочетает в себе ряд важнейших элементов театральной работы. Являясь своеобразной формой соцсоревнования и ударничества в специфических условиях театрального производства, творческая бригада сочетает в себе элементы учебы молодежи, передачи ей опыта старых мастеров, стимулирования интереса к методологическим вопросам, вовлечения мастеров и молодежи в круг общих художественно-творческих вопросов театра (а не узко-исполнительских), выявления творческой заинтересованности каждого работника в росте всего коллектива и в своем собственном художественном развитии и т. д.

В. И. Воронов
Варгасов
„Страх“ Афиногенова

Путь творческих бригад является таким образом необычайно плодотворным путем работы театра, стремящегося стать подлинным творческим коллективом.

Опыт производственной работы театра в сложных условиях творческой перестройки, общественно-политической активизации коллектива и обостренного внимания к методологическим вопросом, заострение через экс-

Н. С. Рашевская
Елена
„Страх“ Афиногенова

периментальную педагогику вопросов качественного роста актерского мастерства, идейный рост коллектива на почве его активного участия в социалистическом строительстве, — все это должно было сомкнуться в каком нибудь спектакле и практически доказать правильность или неправильность предшествовавших этапов работы театра и его борьбы за организацию творческого коллектива.

Таким этапным спектаклем оказался „Страх“ Афиногенова. Этот спектакль подтвердил правильность основных установок в области перестройки театра и явился завершением процесса борьбы Госдрамы за новый путь.

Впервые за много лет в этом спектакле в театре прозвучал творческий ансамбль, в котором каждый исполнитель в то же время был яркой творческой индивидуальностью.

„Страх“ Афиногенова является, пожалуй, лучшим спектаклем истекшего ленинградского театрального сезона.

Качественная новизна и своеобразие этого спектакля заключаются в том, что спектакль этот не ограничивается одним выдвижением советской тематики, утверждающей определенное отношение художника к объективной действительности, а пытается достаточно серьезно и глубоко познать эту действительность во всех ее сторонах, пытается от показа явлений (фактов, событий и обстановки) перейти к вскрытию и уяснению их сущности и тем самым

Н. К. Вальяно
Кимбаев
„Страх“
Афиногенова

Л. С. Вивьен
Профессор Бобров
„Страх“ Афиногенова

философски углубить проблему, выдвинутую драматургом в „Страхе“.

Работа над пьесой ставила перед театром сложные и ответственные задачи.

Режиссер, художник и актеры поставили своей целью максимально полное выявление идейного замысла пьесы и его образной конкретизации. В итоге получился цельный спектакль, подкупающий своей слаженностью и органичностью, спектакль, впечатляющий своей жизненной правдивостью и четкой политической направленностью.

Е. П. Карякина
Наташа
„Страх“
Афиногенова

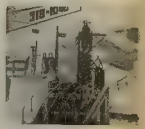
В спектакле „Страх“ театр как бы подводил итоги своей работы за этот период времени, и намечал линию дальнейшего своего творческого пути.

Борьба за творческий коллектив дала конкретные результаты. Без решительного курса на общественно-политическую активизацию коллектива художественно-политический успех „Страха“ был бы немыслим.

Театр перестраивался не только творчески, но и хозяйственно.

Выполняя постановление Правительства о переходе на хозрасчет, театр

Театр в День XIV годовщины Октября



Агит-занавес

Общегородская демонстрация работников искусств в „День ударника" — 1930 г.

Работники театра на Октябрьской демонстрации

Майская демонстрация

Госдрама в „День ударника"

Агит-автомобиль

Агит-автомобиль

Зал театра в Октябрьские дни

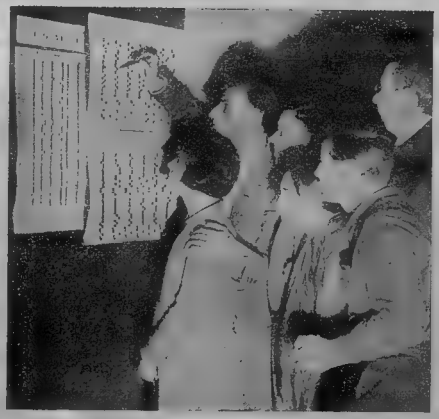
Г. М. Михайлов
Председатель месткома

сумел за 4 года настолько организационно перестроиться, что из дефицитного предприятия, имевшего регулярно убыток за год около 150 тысяч, стал не только бездефицитным, но за последние годы перевыполнил финансовый план, давая прибыль от 100 до 150 тысяч рублей ежегодно.

Включение работников в интересы хозяйственной жизни театра, естественно расширяло их кругозор.

Поездки на индустриальные предприятия, в колхозы, новые методы общения с пролетарским зрителем, непосредственное включение театра в фронт социалистического наступления пролетариата, борьба с консервативными прослойками старого актерства внутри театра, решительная ломка старых „традиций", идейный рост коллектива на основе марксистской учебы и оживление творческой жизни театра на почве проработки методологических проблем, — все это дало новый качественный коэффициент, который в „Страхе" окрасил творческую работу театра.

Экспериментальная работа театра над „Дельцом", „Тартюфом" и „Робеспьером", работа, не лишенная формалистских ошибок и отклонений, была той ступенью, через которую театр шагнул к опыту „Страха". Не случайным оказался и



Переход на пятидневку
У первого табеля — 1930 г.

факт смычки Госдрамы с Афиногеновым. Та линия психологического реализма, которая характерна для драматургической практики Афиногенова, оказалась родственной и близкой творческому пути Госдрамы.

Эта линия, идущая от Мартынова и последующих поколений величайших актеров б. Александринского театра и составляющая основной элемент лучших традиций театра, несомненно ляжет в основу художественного лица Госдрамы. Если не зре-

М. А. Филиппов
Зав. машинно-декорационной частью
Работает в театре с 1901 года

С. В. Алексеев
Зав. мужским парикмахерским цехом
Работает в театре с 1906 года

лые, во многих отношениях, постановки „Чудака“ и „Высот“ позволяли еще в этом сомневаться, то постановка „Страха“ в этом окончательно убеждает.

То, что в „Страхе“ коллектив, перейдя на линию психологического реализма, зазвучал уверенно и сильно, то что в силу этого театр в этом спектакле творчески самоопределился и было, пожалуй, одной из главнейших причин громадного успеха спектакля.

В этом же этапное значение „Страха“ для театра Госдрамы.

Само собой понятно, что оценка этапного значения „Страха“ для Госдрамы не должна приводить ни к преувеличенной оценке

пьесы ни к умалению тех постановочных недочетов, которые имеются в спектакле. На сегодняшний день и „Страх" для театра — пройденный этап. Но те пути, которые нащупал театр в этом спектакле, лягут в основу его дальнейшей работы. Но то творческое самоопределение, которое театр обрел в „Страхе", будет отправной точкой для его дальнейшего развития и роста.

Декорированный вестибюль театра в дни антирелигиозной кампании

Мы перечислили только наиболее крупные спектакли, имевшие для описываемого периода этапное значение. Путь от „Дельца" к „Страху" — большой сложный и зигзагообразный путь. Этот путь театр проделал в обстановке внутренней борьбы, сопровождавшей весь процесс консолидации творческого коллектива. Было бы преувеличением сказать, что этот процесс уже закончился. Но основная работа уже проделана. Вчерне уже прошел крупнейший этап творческой и общественно-

Реализация обращения ЦК ВКП (б) от 3 сентября 1930 г.

Выступление бригады театра на „Скороходе“

Бригада театра в Бежице (Брянском округе) на заводе „Красный Профинтерн“

Выступление бригады в цеху

Смычка бригады с самодеятельными кружками

политической перестройки театра. Столетний юбилей застает театр в момент его углубленной подготовки к следующему этапу своего развития, — этапу, идущему под знаком высокого художественного качества и большого театрального мастерства. Юбилею предшествовала большая гастрольная поездка театра по различным районам СССР, с целью ознакомления широкой

Н. К. Вальяно
Отв. секретарь ячейки ВКП(б) театра

советской общественности с художественной работой Госдрамы. Успех этой поездки и внимание общественности, оказанное театру, обязывает коллектив театра к максимальной чуткости ко всем критическим указаниям и замечаниям, которые были высказаны пролетарским зрителем и советской критикой по адресу работ театра.

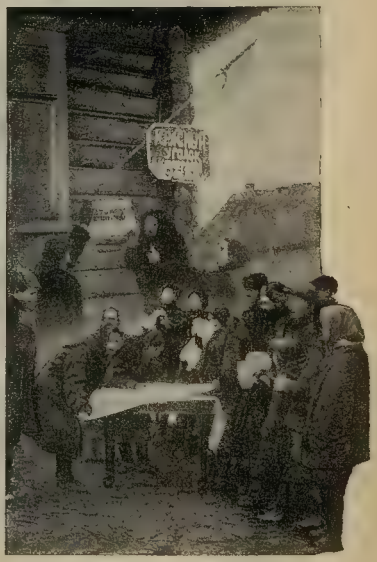
Коллектив театра не самообольщается своими успехами и не теряет критического чутья в обстановке исключительной тор-

жественности столетнего юбилея. Он прекрасно видит свои недостатки. Он видит, что все, что им сделано, гораздо ниже того, что ему предстоит сделать. Он видит, что ему еще очень много нужно работать, чтобы достигнуть того уровня художественного качества и мастерства, которого он обязан достигнуть, чтобы занять достойное место наряду с ведущими театрами СССР.

К своему столетнему юбилею театр подходит с полным осознанием задач, поставленных перед всем культурным фронтом— перспективой создания бесклассового социалистического общества, и с полной готовностью под руководством коммунистической партии эти задачи осуществить.

В великолепное здание Росси, на смену б. императорскому Александринскому театру, пришел советский Ленинградский Государственный театр Драмы, осознанно, искренно и убежденно пропагандирующий идеи коммунизма, активно включившийся в процесс социалистического строительства и во всемирно-историческую борьбу пролетариата за создание новой эры человечества, за построение бесклассового социалистического общества.

Бригада артистов в Мурманском крае „Артистическое фойе“ клуба на станции Лоухи



Выезд бригады артистов в колхозы Свинордского сельсовета (Новгородский округ) — подготовка к премированию колхозников

Выпуск стенгазеты

Бригада артистов перед отправкой на Турксиб и в Среднюю Азию — 1931 г.

Треугольник театра

Производственное совещание труппы
Обсуждение макета

Группа рабочих-плотников

Работники гардероба

Мужская костюмерная

Женский парикмахерский цех
Справа первая — Е. Г. Семенова, завцехом — работает в театре с 1900 г.

Женская костюмерная

ОГЛАВЛЕНИЕ

стр.

1. ЯКОВ БОЯРСКИЙ
   Пролетарская революция и театр . . . . I—XXIV
2. АЛЕКСАНДР БРЯНСКИЙ
   Театр в эпоху крепостничества 1
3. ПАВЕЛ МАРКОВ
   Театр в эпоху „либеральных реформ“ 133
4. ПЕТР КОГАН
   Театр в эпоху реакции 199
5. НИКОЛАЙ ВОЛКОВ
   Театр в эпоху крушения монархии 297
6. КОНСТАНТИН ДЕРЖАВИН
   Февраль и Октябрь в театре 381
7. ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ
   Период исканий и классики 441
8. НИКОЛАЙ ПЕТРОВ
   Госдрама в реконструктивный период 489

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ:

Л. С. ХИЖИНСКИЙ — гравюры на дереве — фронтисписи, заглавные буквы и концовки к статьям: А. Брянского, П. Маркова, Я. Боярского и В. Соловьева

Н. В. АЛЕКСЕЕВ — гравюры на дереве — фронтисписи, заглавные буквы и концовки к статьям: П. Когана, Н. Волкова Н. Петрова и К. Державина

Переплет, корешок и супер-обложка работы художника Н. В. АЛЕКСЕЕВА

Форзац работы худ. Л. С. ХИЖИНСКОГО

Художник светописи М. А. ШЕРЛИНГ — Портреты: В. С. Бухштейна, Н. В. Петрова, Е. И. Тиме, Е. П. Корчагиной-Александровской, В. А. Мичуриной, И. Н. Певцова, Б. А. Горин-Горяйнова, М. П. Домашевой, В. Д. Щеголева, А. Д. Харкевич, В. А. Миронова, Д. М. Морозовой, А. А. Усачева, И. И. Борисова и В. Э. Мейерхольда

Исторические снимки с картин, портретов, гравюр, литографий, афиш и документов предоставлены для книги Госмузеями: имени А. А. Бахрушина в Москве, Гостеатров в Ленинграде, Ленинградским отделением Центроархива, Гос. Публичной библиотекой и библиотекой Госдрамы

Современные снимки артистов и постановок — работы фото-ателье Леноблисполкома и С. А. МАГАЗИНЕРА

Портреты по фототипии напечатаны в типографии им. Ивана Федорова под наблюдением В. Я. Калинина

Суперобложка и форзац отпечатаны в литографии им. Ив. Федорова

Клише изготовлены в цинкографиях им. Ив. Федорова и им. Володарского в Ленинграде

Книга набрана, сверстана, напечатана и переплетена в типографии им. Володарского, Ленинград, Фонтанка, 57

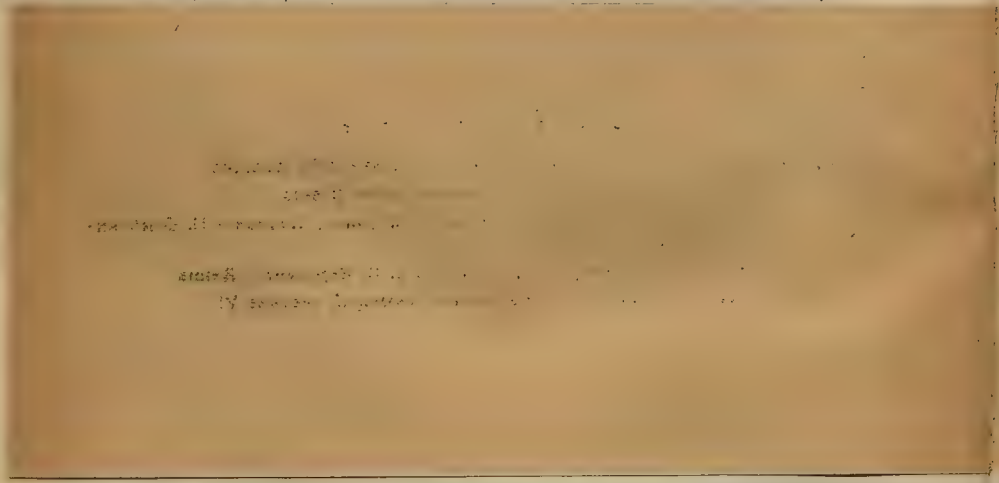
ОПЕЧАТКИ

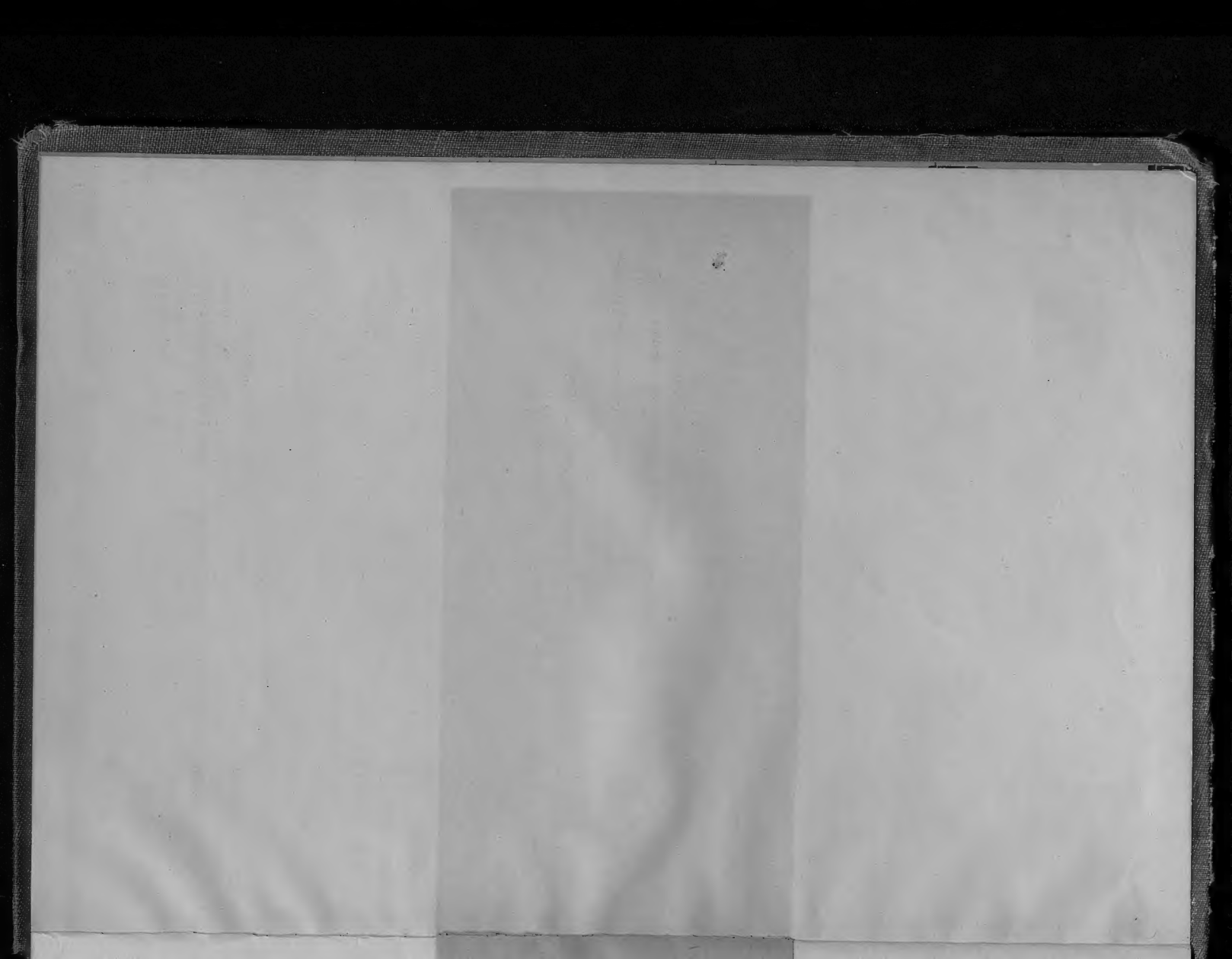
На странице 253 — следует читать под снимком: Комик XVII столетия
» » 331 — следует читать под снимком: сцена II акта
» » 469 — следует читать: Земляника — И. Зонне, Хлопов — И. Бомбчинский и т. д.
» » 497 — следует читать под снимком: Е. П. Карякина — Аляна
» » 522 — следует читать под нижним снимком: картина VI

Художник светописи М. А. ШЕРЛИНГ — Портреты: В. С. Бухштейна, Н. В. Петрова, Е. И. Тиме, Е. П. Корчагиной-Александровской, В. А. Мичуриной, И. Н. Певцова, Б. А. Горин-Горяйнова, М. П. Домашевой, В. Д. Щеголева, А. Д. Харкевич, В. А. Миронова, Д. М. Морозовой, А. А. Усачева, И. И. Борисова и В. Э. Мейерхольда

Исторические снимки с картин, портретов, гравюр, литографий, афиш и документов предоставлены для книги Госмузеями: имени А. А. Бахрушина в Москве, Гостеатров в Ленинграде, Ленинградским отделением Центроархива, Гос. Публичной библиотекой и библиотекой Госдрамы

Современные снимки артистов и постановок — работы фото-ателье Леноблисполкома и С. А. МАГАЗИНЕРА





11/V 56 - 7806/4

Library of the
University of Toronto